GEORGE AGNEW REID

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Brian Foss

ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

Table des matières

03
Biographie

36
Œuvres phares

69
Importance et questions essentielles

86
Style et technique

102
Où voir

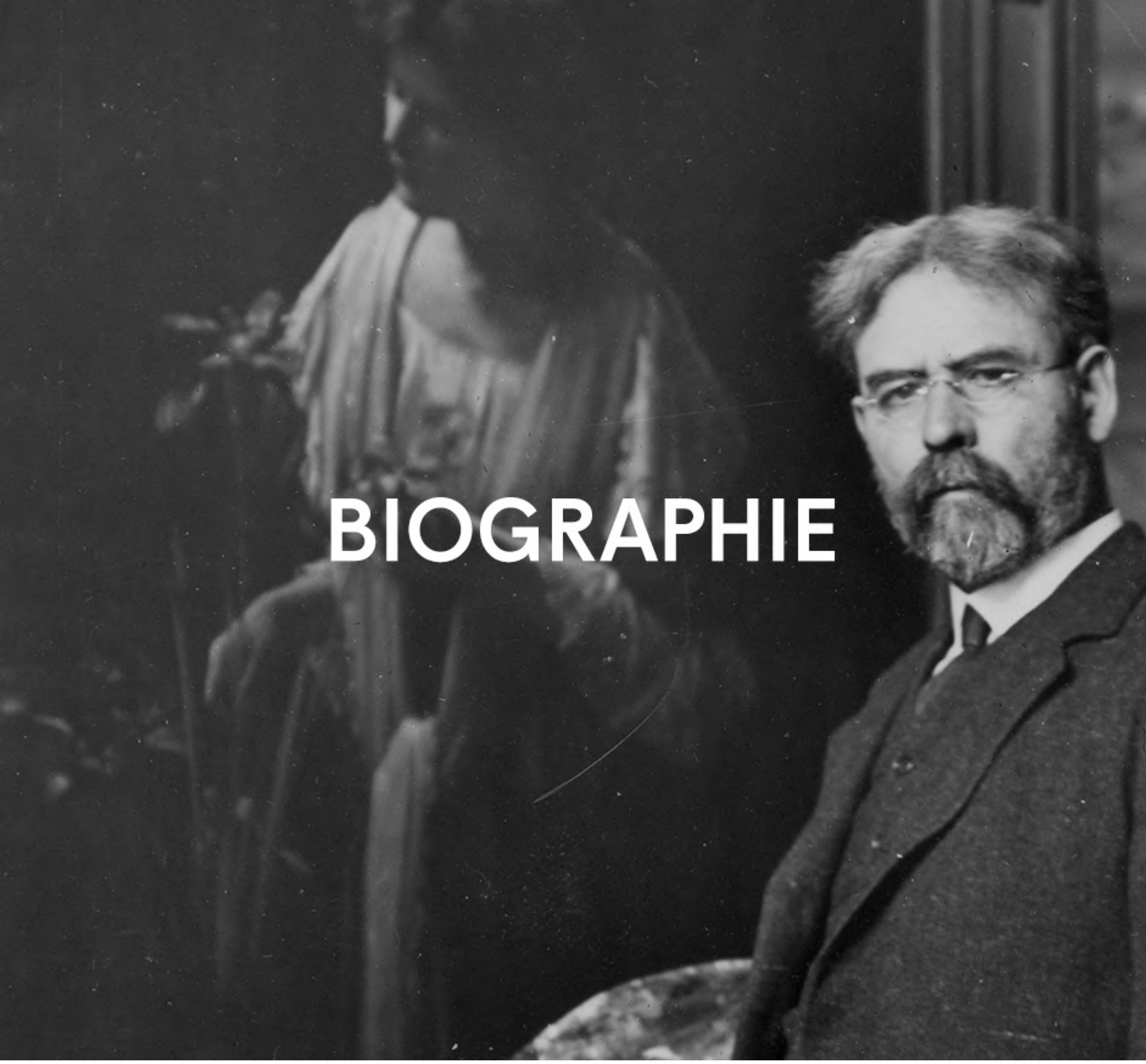
110
Notes

119
Glossaire

138
Sources et ressources

145
À propos de l'auteur

146
Copyright et mentions

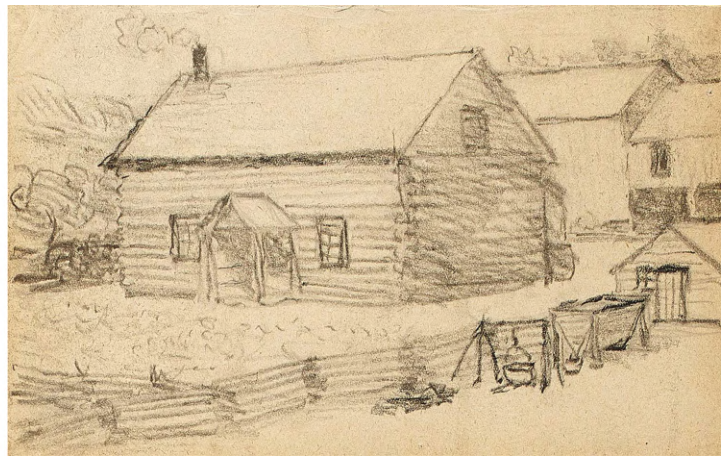


BIOGRAPHIE

George Agnew Reid (1860-1947) est l'un des artistes les plus dynamiques et les mieux connus dans le Canada de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle. Né au sein d'une famille de fermiers de l'Ontario rural, il étudie l'art à Toronto, Philadelphie et Paris, avant d'amorcer sa carrière en tant que peintre de genre, un domaine dans lequel il est très apprécié. Reid participe régulièrement à des expositions provinciales, nationales et internationales, en plus de se distinguer comme architecte prolifique, bien que sans formation, et comme professeur influent à Toronto et dans l'État de New York pendant plus de quarante ans. Il est également le président militant de la Ontario Society of Artists et de l'Académie

royale des arts du Canada, ainsi qu'un défenseur infatigable de l'importance de la beauté et d'un bon design dans la vie quotidienne. Peu de personnalités de sa génération ont eu un impact aussi profond et vaste sur l'art, les artistes et les institutions artistiques du Canada.

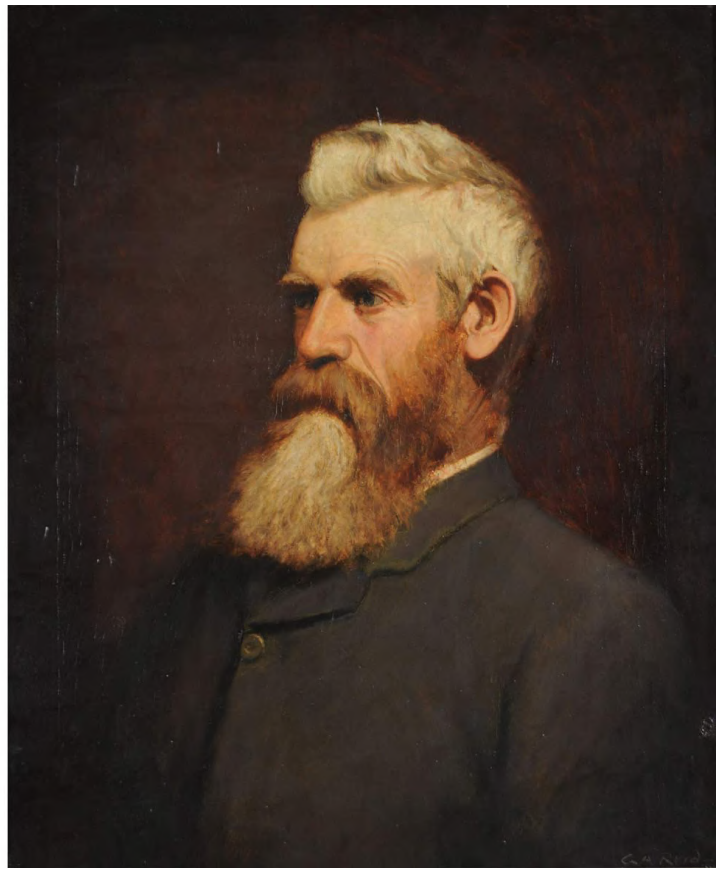
JEUNESSE ET FORMATION EN ONTARIO



GAUCHE : George Agnew Reid, *page 110 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Reid étudiant à la Philadelphia Academy of the Fine Arts*, 1884, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
DROITE : George Agnew Reid, *page 1 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Croquis de mémoire de la cabane en rondins où G.A. Reid a vécu jusqu'à l'âge de 16 ans*, fin des années 1800, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

George Agnew Reid, le troisième des neuf enfants d'Eliza et d'Adam Reid, est né le 25 juillet 1860 dans une cabane en rondins au cœur de la petite communauté rurale de Wingham, dans le canton d'East Wawanosh du comté de Huron en Ontario. Situé sur le territoire traditionnel des Anishinabewaki, des Odawa et des Mississauga, le village a été arpenté six ans avant la naissance de Reid et a été rejoint par le chemin de fer Wellington, Grey et Bruce en 1872. Au moment de la naissance de Reid, le Canada est une colonie britannique connue sous le nom de Province du Canada, formée par l'union du Haut-Canada (Ontario) et du Bas-Canada (Québec). Sept ans plus tard, en 1867, l'Acte de l'Amérique du Nord britannique réunit l'Ontario, le Québec, la Nouvelle-Écosse et le Nouveau-Brunswick pour former le Dominion du Canada, composé d'une population de 3,4 millions de personnes, principalement d'origine britannique et française. À la mort de Reid, en 1947, le pays change de statut : d'annexe coloniale de la Grande-Bretagne, il devient une nation autonome composée de neuf provinces et de deux territoires, plus liée économiquement aux États-Unis qu'à la Grande-Bretagne, et comptant une population de plus de douze millions de personnes marquée par une grande diversité ethnique.

La mère de Reid, Eliza Jane Agnew (1837-1877), qui est née à Sligo, en Irlande, immigre au Canada avec sa famille en 1849. Son père travaille comme jardinier à Kingston avant de s'installer dans une ferme près de Goderich. Également natif de Sligo, Adam Reid (1827-1914) s'établit en Ontario à l'âge de vingt-quatre ans. Il se rend d'abord de Weston à Stratford, puis à Goderich, et rejoint enfin, en charrette à bœufs, le canton d'East Wawanosh, où il établit une ferme qu'il appelle Homestead.



GAUCHE : George Agnew Reid, *Mrs. Adam Reid* (*Mme Adam Reid*), 1886, huile sur toile, 61 x 50,8 cm, Museum London. DROITE : George Agnew Reid, *Adam Reid*, 1886, huile sur toile, 61 x 50,8 cm, Museum London.

Dans l'enfance, l'intérêt de Reid pour l'art est stimulé par la collection familiale, qui comprend des livres et des magazines illustrés, ainsi que par son premier instituteur, son grand-père John Reid et Jamie Young, un libraire itinérant qui lui procure des ouvrages sur l'art. À quinze ans, il reçoit également de la part de Young un ensemble de peinture aquarelle. Cependant, comme le dira Reid, son annonce, à l'âge de onze ans, de son intention de devenir artiste contrarie son père. « Faire des tableaux, décrète Adam Reid, c'est un travail de fille. Ce n'est pas une occupation pour un homme robuste. Les hommes qui sont venus au Canada, des hommes comme ton grand-père Agnew, étaient des pionniers. Ils ont travaillé dur pour établir des fermes, et c'est aux garçons de la génération actuelle, qui n'ont pas à supporter de telles épreuves, qu'il incombe de cultiver cette terre, et non de rester assis à la maison à dessiner et à colorier[1]. »

GEORGE AGNEW REID

Sa vie et son œuvre par Brian Foss

William Nicoll Cresswell, *Landscape with Sheep* (*Paysage avec moutons*), 1876, huile sur toile, 62,9 x 90,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

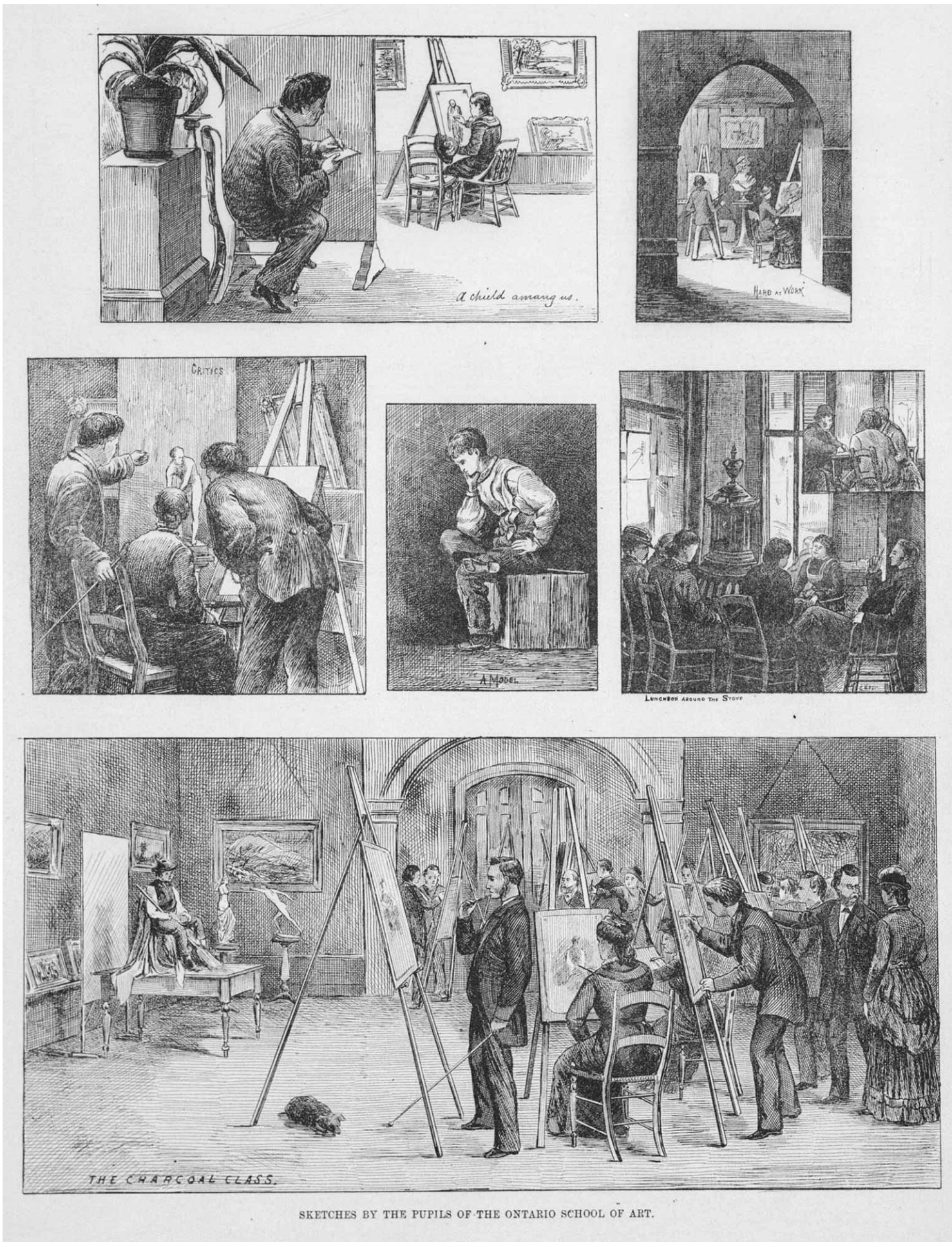
Dans l'espoir de réorienter les intérêts visuels de son fils vers le domaine plus utile de l'architecture, Adam Reid le charge de dessiner les plans d'une nouvelle maison familiale. Au vu de la qualité du travail réalisé, il confie l'apprentissage de George, alors âgé de dix-sept ans, à un architecte local, J.B. Proctor. L'accord est toutefois rompu l'année suivante, lorsque Proctor fait faillite. Cette première expérience en tant que dessinateur d'architecture s'avérera plus tard fructueuse pour Reid mais, à l'époque, la fin de sa formation d'apprenti lui permet de s'installer à Toronto pour suivre des cours de la Ontario School of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO).

À ce moment-là, Reid n'a qu'un seul contact direct avec la peinture professionnelle : sa rencontre avec William Cresswell (1818-1888), un paysagiste et peintre de marines natif d'Angleterre et établi à Seaforth, au sud de Wingham, où Reid et un ami l'avaient visité. Reid se souvient que Cresswell était « bourru et gentil », mais qu'il « essayait de [les] décourager de devenir artistes, en disant que c'[est] un "très mauvais métier"[2] ».

Cresswell a bien raison. La scène artistique professionnelle au Canada n'en est alors qu'à ses balbutiements. Les réseaux de mécénat privé sont peu nombreux et, bien que l'Église catholique soit un commanditaire actif de l'art religieux au Québec, le mécénat institutionnel est autrement bien peu développé. Les galeries d'art et les sociétés d'artistes sont rares. La Art Association of Montreal (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal) est fondée en 1860, année de naissance de Reid, et l'Académie royale des arts du Canada (ARC) ainsi que la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) sont constituées en 1880. À Toronto, grâce à la Ontario Society of Artists (OSA), la Ontario School of Art est inaugurée en 1876, deux ans seulement avant que Reid ne commence à y étudier. L'OSA avait elle-même été créée quatre ans plus tôt, et l'école venait ainsi remplir l'un de ses quatre objectifs fondateurs (les autres étant d'encourager l'art original, d'organiser des expositions annuelles, et de créer un musée et une bibliothèque d'art). Comme deux tentatives antérieures de création de sociétés artistiques à Toronto s'étaient avérées infructueuses[3], l'OSA assure dès ses débuts une fonction importante. Par exemple, à partir de 1873, la société loue le premier de plusieurs espaces pour l'exposition des œuvres de ses membres. Ces expositions sont cruciales pour Reid, car trop peu d'œuvres majeures sont présentées dans les lieux publics de Toronto.

Le manque d'argent contraint Reid à ne s'inscrire qu'aux cours du soir de l'école d'art pendant la session d'automne 1878. Au semestre d'hiver 1879, il trouve un emploi dans un atelier d'usinage, qui lui coûte dix heures de travail par jour, ce

qui le contraint à nouveau à suivre les cours du soir. À l'automne 1879, il peut enfin s'inscrire à temps plein. Parmi ses professeur·es figurent Henri Perré (v.1824/1825-1890), John Arthur Fraser (1838-1898), Marmaduke Matthews (1837-1913) et Charlotte Schreiber (1834-1922). Mais c'est Robert Harris (1849-1919) qui aura un plus grand impact sur Reid.



Artiste inconnu·e, «Sketches by the Pupils of the Ontario School of Art» («Esquisses par les élèves de l'Université de l'ÉADO»), *Canadian Illustrated News* 21, no 20 (15 mai 1880), page 309, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Harris est engagé en 1879 pour donner le cours d'après l'antique, où les élèves dessinent des copies de moulages en plâtre de sculptures classiques. Il deviendra rapidement le portraitiste le plus prolifique et le plus sollicité du Canada, et présidera l'ARC de 1893 à 1906. Reid ne tarde pas à révéler son

talent. Au semestre d'hiver 1880, les compétences techniques évidentes dont il témoigne dans sa copie d'un tableau de Harris impressionnent tellement ce dernier et Schreiber qu'il obtient un certificat d'un an en peinture à l'huile, et ce, même s'il ne s'est inscrit au cours donné par Schreiber qu'en milieu d'année scolaire.

GAUCHE : Charlotte Schreiber, *Don't Be Afraid* (*N'aie pas peur*), v.1878, huile sur toile, 81,9 x 109,2 cm, collection privée, Westmount, Québec. DROITE : Robert Harris, *Portrait of Bessie in Her Wedding Gown* (*Portrait de Bessie dans sa robe de mariée*), 1885, huile sur toile, 124 x 99,5 cm, Galerie d'art du Centre de la Confédération, Charlottetown.

Pendant la majeure partie des deux années suivantes, Reid est de retour dans le comté de Huron, gagnant de l'argent par la peinture de portraits tant à Wingham que dans la ville voisine de Kincardine. Il ne retourne pas à la Ontario School of Art avant les deux derniers mois du semestre d'hiver 1882. Il est alors impatient de poursuivre des études de dessin et de peinture d'après modèle vivant, mais cette formation ne fait pas partie du programme de l'école. Pour suivre une telle formation, les seules options au pays se limitent aux cours subventionnés par l'ARC, dont l'inscription est limitée aux membres de l'ARC ou de l'OSA. La prochaine étape pour Reid consiste donc à poursuivre des études supérieures à l'étranger.

PHILADELPHIE ET L'EUROPE

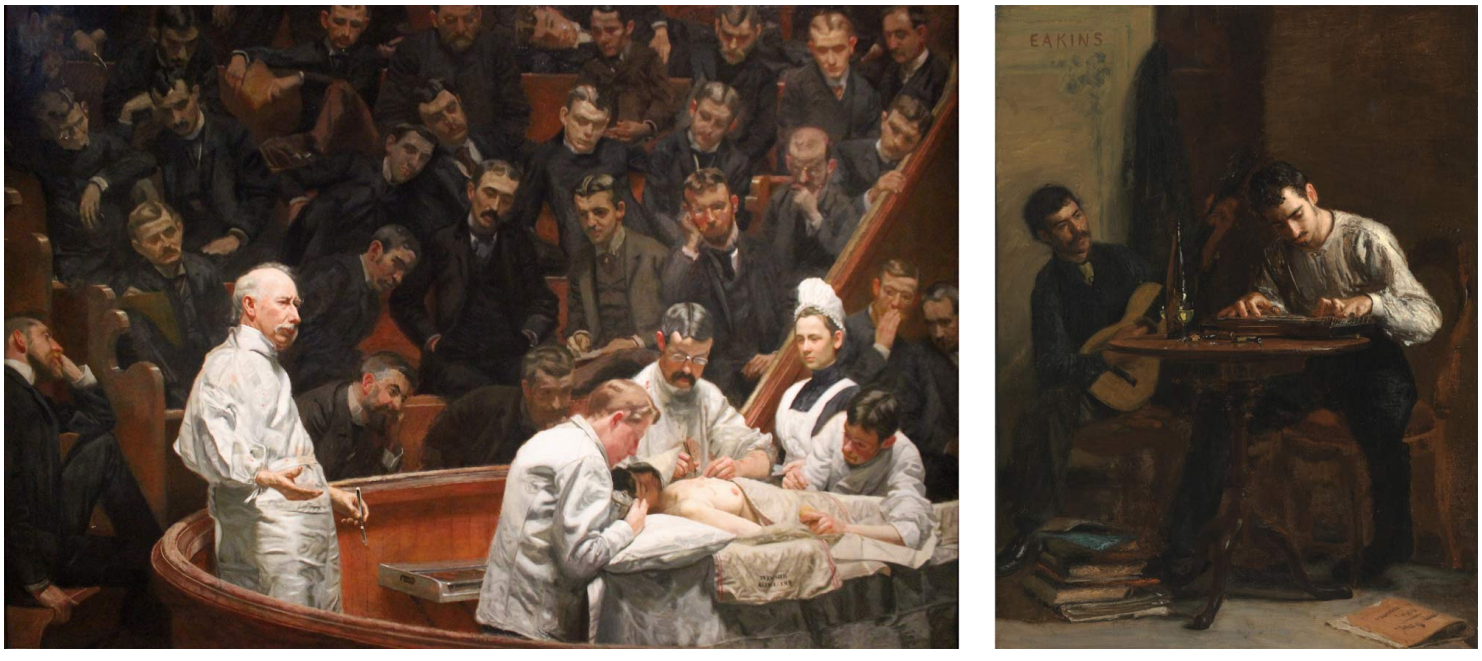
En 1882, Reid s'inscrit à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA) à Philadelphie, la plus ancienne école d'art et l'un des musées les plus respectés en Amérique du Nord[4]. Sa décision de ne pas suivre l'exemple de Robert Harris et d'autres artistes, qui se sont rendus en Europe pour leurs études, reposait peut-être sur des considérations financières. Toutefois, Reid révélera plus tard que son choix était principalement

Thomas Eakins, *Photographs of a Standing Male Nude Model ("Joseph Smith")* (*Photographies d'un modèle masculin nu debout [«Joseph Smith»]*), v.1883, épreuves à l'albumine à partir de négatifs sur verre, 8,2 x 2,9 cm; sous passe-partout : 35,6 x 45,7 cm, Cleveland Museum of Art.

motivé par un article de journal qui présentait le programme de l'école, à la fois approfondi et innovant, et qui décrivait l'académicien Thomas Eakins (1844-1916) comme un enseignant « radical[5] ».

Peintre de figures et portraitiste notoire, Eakins s'est taillé une réputation de radicalité en raison de l'importance qu'il accordait à la connaissance de l'anatomie. Cette conviction l'a conduit à recourir à des photographies – notamment des nus de lui-même et de ses élèves –, que l'artiste considérait comme des outils d'enseignement légitimes. En 1886, Eakins est renvoyé de la PAFA pour avoir fait poser des modèles masculins nus dans des cours de dessin d'après nature destinés à des élèves féminines.

Reid suit des cours à la PAFA jusqu'en avril 1884. Conformément aux pratiques en vigueur pour les nouvelles cohortes, il intègre d'abord la classe d'après l'antique afin qu'on puisse évaluer son niveau de compétence. Eakins se méfie cependant des élèves qui passent trop de temps dans cette classe, car il estime qu'elle décourage le développement personnel en privilégiant une approche fondée sur l'idéalisation, telle qu'incarnée dans les corps exemplaires représentés par les moulages. Reid est rapidement promu et passe aux cours de perspective, de peinture d'après nature, de modelage sculptural et d'anatomie.



GAUCHE : Thomas Eakins, *The Agnew Clinic* (*La clinique Agnew*), 1889, huile sur toile, 214 x 300 cm, collection Penn Art, Université de Pennsylvanie, Philadelphie. DROITE : Thomas Eakins, *Professionals at rehearsal* (*Les professionnels en répétition*), 1883, huile sur toile, 40,6 x 30,5 cm, Philadelphia Museum of Art.

Unique parmi les écoles d'art nord-américaines de l'époque, la PAFA offre des cours d'anatomie qui vont au-delà des conférences théoriques en incluant notamment la dissection d'animaux et d'êtres humains. Eakins encourage de surcroît les élèves à façonner des modèles en argile des corps à peindre pour leur permettre de sentir, littéralement, leur tactilité tridimensionnelle. (Reid a continué cette pratique ultérieurement, mais aucun de ses modèles ne semble avoir été conservé pour la postérité.) Les élèves de la PAFA sont également invité·es à assister à des conférences avec démonstrations chirurgicales dans les cliniques médicales du Dr Samuel David Gross au Jefferson Medical College et du Dr David Hayes Agnew (sans lien de parenté avec Reid) à l'Université de

Pennsylvanie. Eakins avait déjà représenté la clinique de Gross dans une vaste peinture de 1875; il ferait de même avec celle d'Agnew en 1889. Reid attire suffisamment l'attention d'Eakins pour que celui-ci en fasse un démonstrateur d'anatomie (1883-1884), de même que le sujet (timide) de ses photographies de nu aux côtés de plusieurs de ses modèles et élèves, et qu'il l'utilise comme le modèle pour le personnage du guitariste dans son œuvre *Professionals at Rehearsal* (*Les professionnels en répétition*), 1883[6].

Charles Truscott, *The Cast Hall of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts* (*La salle des moulages de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts*), v.1890, épreuve sur papier albuminé, 15,2 x 20,3 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts Archives, Philadelphie.

Les cours d'anatomie à la Pennsylvania Academy sont mixtes, tout comme les cours de costumes et les excursions de dessin en plein air. C'est probablement dans ce contexte que Reid rencontre sa condisciple Mary Hiester (1854-1921), une Américaine de six ans son aînée particulièrement intéressée par la peinture de natures mortes et de paysages. Quand elle rencontre Reid, Hiester a déjà perfectionné son talent à la Pennsylvania School of Design for Women (1881-1883) et elle enseigne l'art dans une école de filles tout en étudiant à temps partiel à la PAFA sous la direction d'Eakins et de Thomas Anshutz (1851-1912)[7].

Le couple se marie en mai 1885 à Reading, en Pennsylvanie, la ville natale de Hiester, et part presque immédiatement pour une longue lune de miel en Europe. Il s'agit là du premier des six voyages que Reid mènera en Europe. Il y retournera de 1888 à 1889, en 1896, en 1902, en 1910 et en 1924. Avec son épouse, il visite des musées et de grands monuments architecturaux en Angleterre, en France, en Espagne et en Italie. Reid et Hiester avaient prévu de

passer plusieurs semaines à Madrid pour étudier l'œuvre de Diego Velázquez (1599-1660) au musée du Prado, mais une épidémie de choléra les oblige à reporter cette visite en 1896.

À l'automne 1885, le couple s'installe dans un deux-pièces de la rue Adelaide, au centre-ville de Toronto. Reid suscite déjà l'intérêt de James Spooner[8], l'un des marchands d'art les plus actifs de la ville. En outre, il commence à donner des leçons gratuites à Frederick Challener (1869-1959), alors adolescent, qui deviendra un collègue et un ami fidèle. Dans les années suivantes, les cours de Reid s'ouvrent à l'étude de la perspective et de l'antiquité, ainsi qu'à la peinture d'après nature, et plus d'une douzaine d'élèves y participent. Au début des années 1890, ces cours abordent également la pratique du plein air.

GAUCHE : George Agnew Reid, *Portrait of Mary Hiester Reid* (*Portrait de Mary Hiester Reid*), 1885, huile sur toile, 76,7 x 64,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
DROITE : Atelier de modèles vivants de George Agnew Reid, 1886-1887, photographie de J. Fraser Bryce.

En 1886, les Reid emménagent dans les locaux plus spacieux du 31, rue King Est, car ils ont besoin de plus d'espace pour accueillir leurs élèves. À la même époque, Reid peint *The Call to Dinner* (*L'appel pour le dîner*),1886-1887. Cette toile, la deuxième d'une série de grandes peintures qui puisent dans ses souvenirs d'enfance de l'Ontario rural, montre sa sœur Susan appelant des travailleurs des champs pour le repas. L'œuvre lance la réputation de Reid en tant que peintre de scènes de genre : des représentations informelles de la vie quotidienne. Deux ans plus tard, en 1888, il est élu académicien associé de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) et devient académicien à part entière en 1890. Reid est un membre fidèle de l'ARC, contribuant à toutes ses expositions annuelles de 1885 à 1937, souvent avec plusieurs œuvres. De 1906 à 1909, il occupe le mandat de président de l'académie.

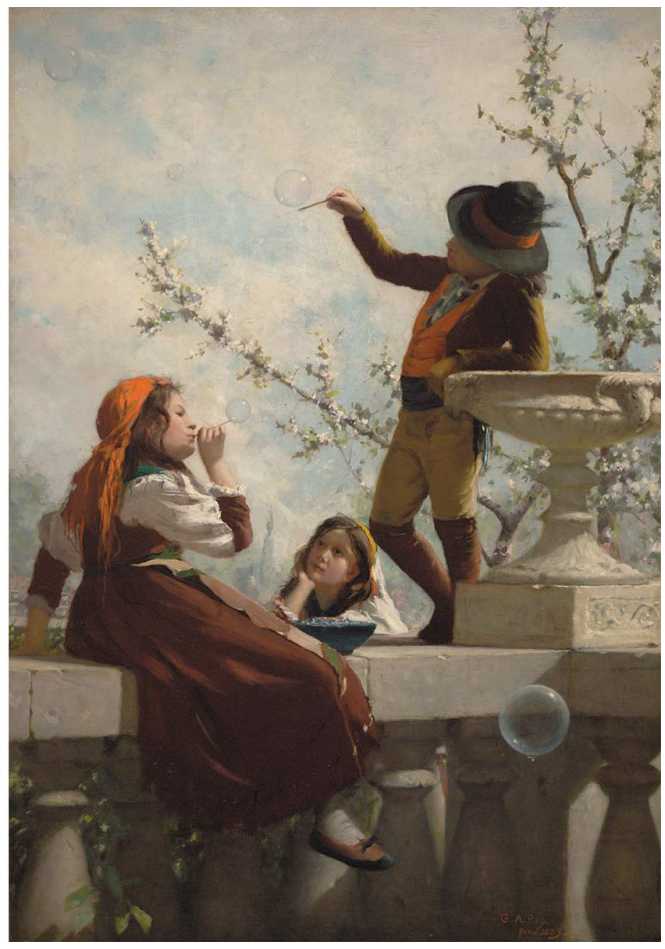
PARIS, 1888–1889

En mai 1888, George et Mary Hiester Reid organisent une exposition commune comprenant 113 peintures et dessins dans les galeries du marchand d'art Oliver, Coate & Co. La vente qui s'en suit écoule plusieurs de ses paysages, études de figures, peintures de genre et représentations de son voyage en Italie et en Espagne en 1885. Parmi les œuvres vendues figurent également une composition du port de Toronto (achetée par l'éditeur du *Evening Telegram* de Toronto, John Ross Robertson, et qui fait maintenant partie de la collection de la Bibliothèque publique de Toronto) ainsi qu'une autre toile, *Drawing Lots* (*Tirage au sort*), 1888-1902, qui montre des garçons en train de jouer et dont la valeur de 145 dollars en fait la pièce la plus chère de l'exposition. L'œuvre *The Call to Dinner* (*L'appel pour le dîner*), 1886-1887, est également présentée, mais elle n'est pas à vendre; il s'agit d'un prêt consenti par le Dr J.F.W. Ross de Toronto.

Le succès de l'événement permet de financer un séjour de seize mois en Europe. La majeure partie du voyage se déroule à Paris, où les Reid rencontrent l'artiste canadien expatrié Paul Peel (1860-1892). Sur la recommandation de Peel, le couple s'installe au 65, boulevard Arago, une colonie urbaine d'artistes où des appartements-ateliers de deux étages, bien éclairés, font face à une cour commune, alliant intimité et sens de la communauté.

George Agnew Reid, *Toronto Bay* (*Baie de Toronto*), 1886-1887, huile sur toile, 55,6 x 138,5 cm, collection Baldwin de Canadiana, Bibliothèque publique de Toronto.

Peel dénigre l'intention initiale de Reid de s'inscrire à l'Académie Julian, une école privée bon marché qui attire les élèves internationaux. Elle accueille tant les femmes que les hommes, mais au sein d'ateliers séparés, en raison de l'anxiété sociale suscitée par l'idée que les deux sexes soient réunis dans un même espace pour dessiner et peindre des modèles nus, en particulier masculins. Peel recommande plutôt à Reid de rejoindre les élèves de l'atelier du portraitiste et muraliste Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845-1902), dont il fait partie. Reid commence à fréquenter l'Académie Julian en octobre 1888, une fois que Benjamin-Constant y est engagé pour remplacer un professeur récemment décédé.



GAUCHE : Paul Peel, *Mother Love* (*L'amour maternel*), 1888, huile sur toile, 148,5 x 119,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
DROITE : George Agnew Reid, *Blowing Bubbles* (*Souffler des bulles*), 1889, huile sur toile, 107,3 x 74,9 cm, collection privée.

Le dossier étudiant de Reid à l'Académie Julian étant perdu[9], certains détails de la période qu'il y passe nous échappent. On sait toutefois que ce qui l'attirait chez Benjamin-Constant, c'était sa technique de peinture directe, semblable à la sienne (le fait de travailler avec un pinceau chargé de matière plutôt qu'à partir de dessins préliminaires, pour délimiter les zones de couleurs et de lumière, puis les formes), qu'il avait développée à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Les Reid suivent également des cours de costume et d'après nature dans une autre école privée, l'Académie Colarossi, qui met l'accent sur la peinture de figures, à l'instar de l'Académie Julian et de l'École des beaux-arts, cette dernière étant chapeautée par l'État.

L'événement le plus marquant du séjour européen de Reid en 1888 et 1889 est survenu en dehors de la salle de classe. En 1871, l'hôtel de ville de Paris avait été détruit sous la Commune de Paris, qui avait brièvement gouverné la cité pendant les semaines chaotiques suivant la défaite de l'armée française lors de la guerre franco-prussienne de 1870 à 1871. À l'arrivée des Reid à Paris, la reconstruction de l'hôtel de ville, qui a duré vingt ans, est presque achevée, et l'administration des Beaux-Arts engage plus de quatre-vingt-dix artistes pour la décoration intérieure du bâtiment, composée d'une série monumentale de murales représentant des scènes de la vie et de l'histoire parisiennes. Le projet suscite un vif intérêt. Reid est fasciné par la fonction sociale de la peinture murale, qui rejoint un vaste public, en plus d'embellir la vie au sein des espaces publics et d'attirer l'attention sur les questions sociales ou les thèmes historiques. Il conservera d'ailleurs sa vie durant une coupure de presse annonçant le concours de l'hôtel de ville[10].

GAUCHE : Hôtel de ville de Paris, après le grand incendie de la Commune de 1871, 1872, photographie de Charles Marville. DROITE : Pierre Puvis de Chavannes, *L'Hiver, esquisse pour l'Hôtel de Ville de Paris*, 1889-1892, huile sur toile, 53,5 x 85,5 cm, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de Paris.

Inspiré par les peintures murales qu'il a vues à Paris, Reid ramène ses nouvelles connaissances au Canada et se lance dans une recherche de trois ans sur cette pratique – recherche qui allait changer le cours de sa carrière. Comme de nombreux artistes et critiques, il est particulièrement impressionné par le travail de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), le plus célèbre des muralistes français contemporains, dont Reid connaissait peut-être déjà le travail avant de visiter Paris, grâce aux articles publiés dans la revue *Arcadia* de Montréal, par Philip Leslie Hale, le correspondant de la revue à Paris[11]. Puvis avait précédemment réalisé des cycles de murales très appréciés à l'église Sainte-Geneviève (aujourd'hui le Panthéon), et ses peintures murales à la Sorbonne avaient été dévoilées en 1889, alors que Reid était encore à Paris. Dans un article publié neuf ans plus tard, Reid témoigne : « Parmi les peintres vivants, Puvis de Chavannes est considéré par les Français comme leur grand décorateur et par une grande partie du monde comme le prophète de la décoration moderne[12]. »

PEINTURE DE GENRE

Malgré son nouvel intérêt pour les murales, Reid profite de son séjour à Paris pour continuer à pratiquer la peinture de genre. Dans ce registre, l'œuvre la plus vaste, la plus complexe et la mieux réussie est indéniablement *Logging* (*Défrichage*), 1888, qui s'inspire d'un chantier de bois parisien. Reid a rassemblé plusieurs modèles prenant la pose et évoquant des pionniers défrichant la terre en déracinant et en brûlant les arbres. Cependant, les arbres des chantiers parisiens n'étaient pas destinés à être brûlés[13], de sorte que l'atmosphère enfumée dans laquelle Reid plonge sa composition brouille l'origine parisienne du sujet en la mêlant à une représentation de colons canadiens – un thème qu'il avait déjà exploité dans *L'appel pour le dîner*, 1886-1887, et qui était alors ancré dans la nostalgie plutôt que dans la pratique contemporaine.

George Agnew Reid, *Logging* (*Défrichage*), 1888, huile sur toile, 107,4 x 194 x 2,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Peu après son retour d'Europe avec sa femme en novembre 1889, Reid approfondit son exploration des sujets ruraux et loue un appartement au dernier étage de la Toronto Arcade, qui avait ouvert ses portes cinq ans plus tôt du côté est de la rue Yonge, entre les rues Richmond et Adelaide. Premier centre commercial de la métropole, la Toronto Arcade offre aux petites entreprises un espace de vente abordable dans le centre-ville, avec trente-deux boutiques au rez-de-chaussée, vingt autres commerces et divers bureaux au deuxième étage ainsi que des ateliers d'artistes au troisième étage. Les annuaires de la ville de Toronto de l'époque indiquent qu'au cours des années suivantes, les Reid occupent une ou deux chambres au troisième et dernier étage[14]. Comme ces chambres sont trop petites pour servir d'espace de vie et d'atelier pour les deux artistes, Reid entreprend de se construire un atelier dans la tour centrale inutilisée du bâtiment, qui bénéficie également d'une fenêtre en demi-lune.

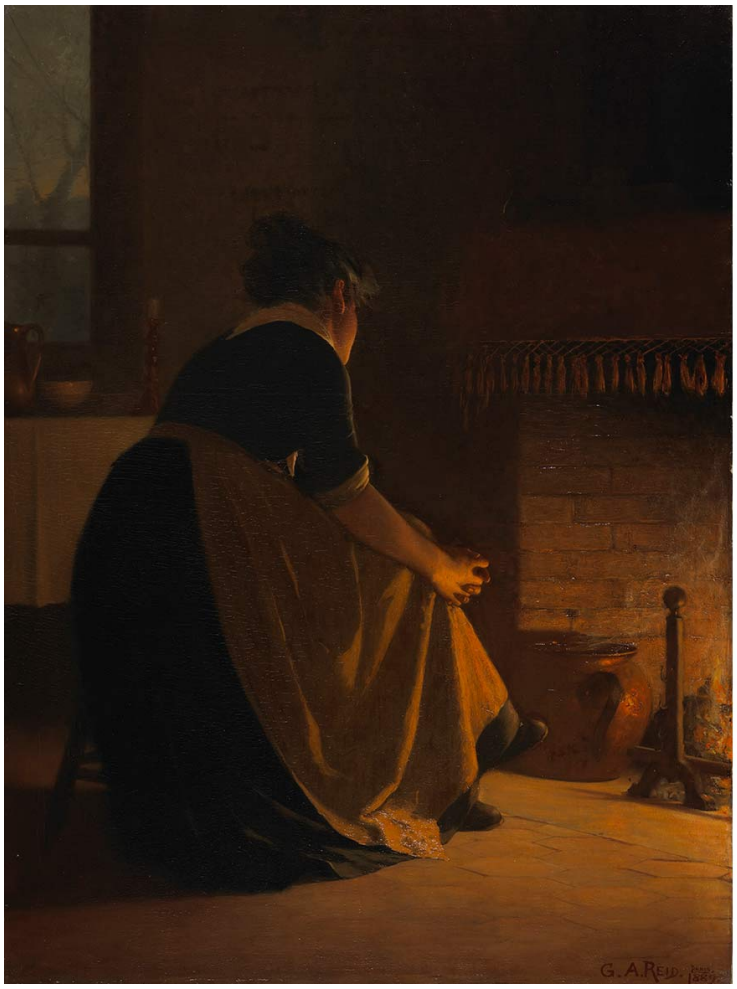
GAUCHE : Vue intérieure de l'Arcade de la rue Yonge (rue Yonge, côté est, en face de la rue Temperance), Toronto, 1885, photographie non attribuée. DROITE : George Agnew Reid, *page 187 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Le studio de Reid dans l'Arcade, rue Yonge, Toronto*, 1895-1899, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

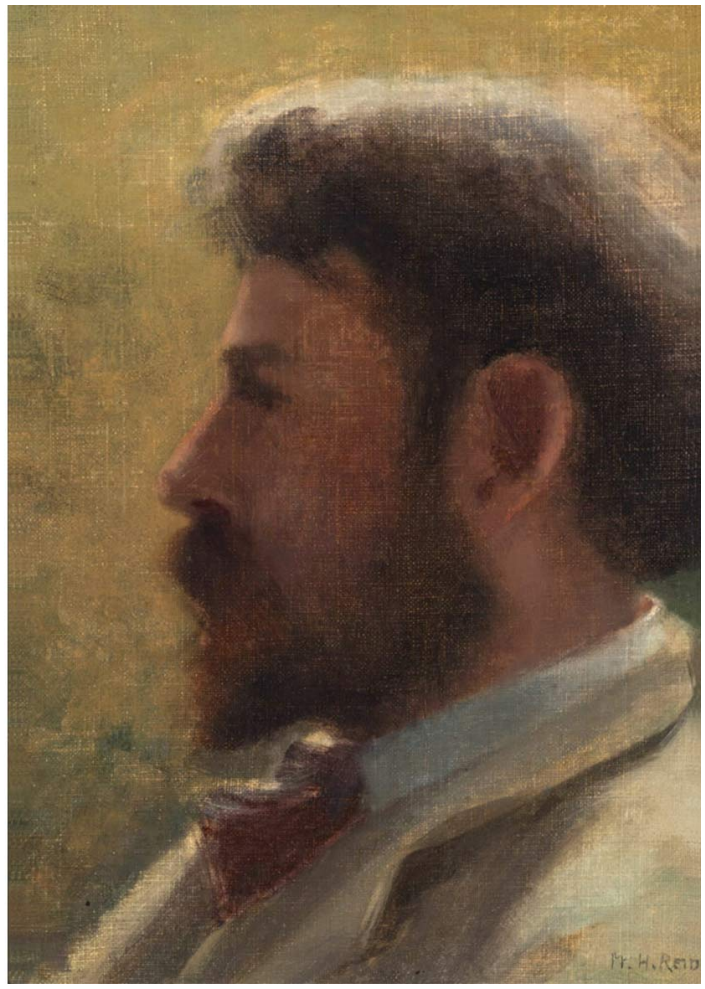
L'artiste divise l'atelier en deux niveaux et construit trois plateformes qu'il aménage afin qu'elles servent de cadre aux trois grandes peintures de genre à multiples figures réalisées simultanément au cours des mois suivants. Il s'agit de *The Story* (*L'histoire*), *Mortgaging the Homestead (Une hypothèque sur la ferme)* ainsi que *The Other Side of the Question* (*Le revers de la question*), toutes trois de 1890. En dépeignant des scènes de la vie rurale ontarienne, ces trois œuvres tirent profit du succès de *L'appel pour le dîner*. Presque toutes les scènes de genre de Reid sont autobiographiques et inspirées d'événements de son enfance. *L'histoire* et *Une hypothèque sur la ferme*, par exemple, naissent respectivement d'un événement heureux et d'une mésaventure stressante. En outre, ces œuvres émeuvent un public réceptif, qui chérit ses propres souvenirs familiaux de la vie rurale des pionniers ou se languit d'un passé à l'apparence plus simple que la vie urbaine contemporaine.

George Agnew Reid, *The Other Side of the Question* (*Le revers de la question*), 1890, huile sur toile, 104 x 132,5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

À cette époque, Reid a déjà exposé ses œuvres à l'international à l'occasion de l'Exposition coloniale et indienne (Londres, 1886), des expositions annuelles de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts (1884, 1887) et du Salon de Paris (1889), où il avait présenté deux toiles, dont *Dreaming* (*Rêvant*), 1889, dans laquelle figure Mary Hiester Reid à titre de modèle. Les œuvres *L'histoire*, *Une hypothèque sur la ferme* et *Le revers de la question* confirment son statut de peintre sérieux sur la scène artistique canadienne. *L'histoire* est présentée au Salon de Paris de 1890 (Reid y exposera à nouveau en 1891, 1892 et 1894), et

Une hypothèque sur la ferme est acceptée par l'Académie royale des arts du Canada comme morceau de réception lorsqu'il est promu académicien à part entière en 1890.





GAUCHE : George Agnew Reid, *Dreaming* (*Rêvant*), 1889, huile sur toile, 166,5 x 124,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
DROITE : Mary Hiester Reid, *Portrait of George Agnew Reid* (*Portrait de George Agnew Reid*), 1895, huile sur toile, 39,2 x 29 cm, collection privée.

DES MURALES POUR LE CANADA

À la fin des années 1880 et au début des années 1890, Reid s'impose comme l'un des principaux praticiens de la peinture de genre en même temps qu'il intègre dans sa pratique les apprentissages faits à Paris, incarnés notamment dans les murales de Pierre Puvis de Chavannes. Le modèle des artistes français, qui témoignent d'une citoyenneté éclairée par leur représentation de l'histoire locale ou nationale et de la vie quotidienne, en particulier dans des lieux publics tels que l'hôtel de ville, correspond à l'impulsion de Reid de relier art et questions sociales. Cette connexion se manifeste non seulement dans des tableaux comme *Une hypothèque sur la ferme*, 1890, mais aussi dans l'intérêt naissant de l'artiste pour l'engagement du mouvement Arts and Crafts dans la reconnaissance des arts visuels et appliqués comme des outils d'épanouissement personnel et social, qui favorisent l'accessibilité tant publique que privée à la beauté et à un bon design. Reid s'est imprégné des idéaux Arts and Crafts de diverses façons, soit à travers ses voyages en Europe, ses amitiés avec des collègues et des pairs canadiens partageant ses idées, ainsi que certains magazines et autres publications qui ont contribué à populariser le mouvement au tournant du vingtième siècle.

Le salon de Standen House dans le West Sussex, en Angleterre, avec des meubles Arts and Crafts de Morris & Co, photographie de James Dobson / National Trust Images.

L'influence du mouvement Arts and Crafts se manifestera ultimement dans le travail d'architecte et de designer en arts appliqués de Reid. Dans l'immédiat des années 1890 toutefois, cette influence se révèle dans sa nouvelle pratique de peintre muraliste. La plupart des murales canadiennes ont été réalisées dans des églises, en particulier au Québec, où l'on trouve d'importants cycles conçus par des artistes tels que Napoléon Bourassa (1827-1916), Ozias Leduc (1864-1955) et Charles Huot (1855-1930). Il est cependant ardu de trouver, au pays, un exemple de vastes peintures murales laïques publiques comme celles que Reid a pu admirer à Paris[15]. En 1892, son ami Gustav Hahn (1866-1962) a bien peint des figures allégoriques décoratives, des feuilles d'érable et des rinceaux de vigne dans la chambre de l'Assemblée législative de l'Ontario, mais cet ouvrage demeure un pâle reflet des murales extravagantes que Reid a vues en Europe.

Pour combler cette lacune, Reid joue un rôle prépondérant dans la fondation de la Society of Mural Decorators, à Toronto, en février 1894, en collaboration avec six autres artistes – Frederick Challener, William Cruikshank (1848-1922), Harriet Ford (1859-1938), [Edmund] Wyly Grier (1862-1957), Sydney Strickland Tully (1860-1911) et Curtis Williamson (1867-1934). Avec Reid pour porte-parole, la société propose de peindre une frise sur le thème de l'histoire des transports dans la salle d'attente de la gare Union à la fin de l'année 1894. Le projet n'aboutit cependant pas pour des raisons financières.

GAUCHE : Ozias Leduc, *The Assumption (of the Virgin)* (*L'Assomption [de la Vierge]*), 1899, huile sur toile marouflée, 468 x 226 cm, Église de la paroisse de Saint-Hilaire, Québec. DROITE : George Agnew Reid, *page 200 de l'album de coupures 1 (détail) : Municipal Buildings, «Industrie» (William Cruikshank), «Intelligence» (George Reid), «Intégrité» (Wyly Grier)*, 1895, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

La société s'intéresse ensuite au Municipal Buildings[16] (aujourd'hui l'ancien hôtel de ville) de Toronto, dont la construction commence en 1889. Elle envisage un programme décoratif d'une ampleur remarquable qui prévoit la création de peintures murales sur le thème des progrès de l'art et de l'industrie en Ontario, depuis l'époque des pionniers jusqu'aux années 1890, pour orner le hall d'entrée et la salle du conseil municipal. Malheureusement, le bâtiment encore inachevé (et inauguré en 1899) dépasse déjà le budget alloué pour sa construction, ce qui engendre le refus par le gouvernement municipal du projet proposé par la société.

Reid refuse d'abandonner. En 1897, il présente le projet de la Society of Mural Decorators à la Toronto Guild of Civic Art tout juste créée. Si la société n'est composée que d'artistes, la guilde, qui n'entretient aucun lien officiel avec un groupe d'artistes, rassemble six artistes et douze non-initiés ayant de bonnes relations. Parmi ces derniers, on compte le professeur de l'Université de Toronto James Mavor, l'avocat et politicien George William Allan, l'homme d'affaires et politicien E. B. Osler et, à titre de président, le banquier et mécène Byron (à partir de 1910, sir Edmund) Walker. L'influence que ces personnalités exerceront plus tard sur la vie et sur les activités de Reid sera déterminante. Pour l'heure, la guilde soutient fermement le projet de la société, mais en vain.

La prochaine étape pour Reid consiste à proposer de peindre deux murales, gratuitement et sous la supervision de la guilde, dans le hall d'entrée du Municipal Buildings. Il espère ainsi que les résultats inciteront les conseillers municipaux à reconsidérer leur refus initial du projet de la Society of Mural Decorators. Reid confie à un journaliste : « Comme je suis en grande partie responsable du mouvement [d'un projet pour le hall d'entrée du Municipal Buildings] et que j'ai consacré beaucoup de temps à son développement, je ne veux pas qu'il échoue par manque d'énergie et de sacrifices[17]. » À la même période, il publie des articles sur l'état lamentable de la peinture murale au Canada, qu'il compare aux récents projets de grande envergure menés aux États-Unis, notamment pour l'Exposition universelle de Chicago en 1893, à la

Bibliothèque publique de Boston et à la nouvelle bibliothèque du Congrès à Washington[18].

George Agnew Reid, *page 250 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Reid avec les décorations pour le Municipal Buildings de Toronto*, v.1898, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

En décembre 1897, les conseillers municipaux acceptent la proposition de Reid. Inspiré par les compositions historiques peintes à l'hôtel de ville de Paris, il choisit comme thème général *Hail to the Pioneers – Their Names and Deeds Remembered and Forgotten We Honour Here* (*Hommage aux pionniers – Leurs noms et leurs actes, remémorés et oubliés, sont ici honorés*), qu'il développe en deux vastes panneaux : *The Arrival of the Pioneers* (*L'arrivée des pionniers*) et *Staking a Pioneer Farm* (*Jalonnement à la ferme des pionniers*). Espérant tirer profit de la publicité générée par l'inauguration des peintures murales en mai 1899, la Guild of Civic Art présente une maquette composée de quatorze murales supplémentaires liées au thème des pionniers et destinées au même hall d'entrée. Toutefois, le conseil municipal demeure sous l'emprise de la prudence budgétaire et refuse de financer ce projet plus ambitieux qui ne verra jamais le jour.

Toute personne moins dévouée que Reid aurait déjà hésité à consacrer du temps à la défense de la peinture murale publique. L'artiste revient cependant à la charge, cette fois auprès du gouvernement fédéral plutôt que provincial. En 1904, avec six autres artistes (Challener, Cruikshank, Hahn, William Brymner [1855-1925], Edmond Dyonnet [1859-1954] et Franklin Brownell [1857-1946]),

et fort de l'appui de l'Académie royale des arts du Canada, il soumet le projet d'orner de peintures murales la Chambre des communes, le Sénat et la bibliothèque parlementaire. Même s'il réduit l'envergure de son projet l'année suivante en le cantonnant seulement au hall d'entrée principal du Parlement[19], le manque de financement anéantit ses espoirs une fois de plus. Reid n'a pas davantage de succès avec la proposition de trente murales pour les instances législatives de l'Ontario en 1907 ou avec le plan d'une murale destinée au bâtiment des Archives à Ottawa en 1910.

George Agnew Reid, *page 274 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Esquisse pour les peintures murales des édifices du Parlement,* v.1907, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Après ces échecs, Reid cesse finalement de concevoir des projets complexes pour des édifices gouvernementaux. Il se console avec quelques modestes peintures murales publiques, dont un panneau pour la salle de lecture du bâtiment des arts (aujourd'hui le Kingston Hall) de l'Université Queen's (*The Homeric Method* [*La méthode homérique*], 1903; localisation inconnue). Il obtient davantage de succès auprès de clients privés, comme Byron Walker – *The Scroll of Life* (*Le parchemin de la vie*), 1899-1901, une frise de scènes pastorales déclinée sur les murs de la bibliothèque de la maison de Walker à Toronto – et Adam Shortt – professeur d'économie à Queen's, qui orne sa maison d'Ottawa d'une vue paysagiste en bordure de la rivière des Outaouais, peinte par Reid. Les murales de la maison de Walker disparaîtront lorsque l'Université de Toronto démolira le bâtiment. Quant à la maison de Shortt, elle est aujourd'hui l'Ambassade de la Suisse à Ottawa, mais la peinture murale de Reid n'est plus visible.

ONTEORA

À l'été 1891, George et Mary Hiester Reid partent peindre dans les montagnes Catskill, à New York. C'est là qu'ils font la découverte du Onteora Club, une retraite d'été pour les artistes visuel·les, les architectes, les artisan·es, les écrivain·es, les musicien·nes, les comédien·nes et les passionné·es d'art. Les Reid adhèrent au club dès leur première visite et achètent une terre avoisinante. Ils en resteront membres pendant vingt-cinq ans, y passant généralement quatre mois chaque été. George Reid joue un rôle actif au sein du club, dont il devient le directeur général et supervise l'installation d'un indispensable système de plomberie[20]. Son passage à Onteora marquera également un tournant décisif dans la relance de son travail architectural.

GAUCHE : George Agnew Reid, *page 175 de l'album de coupures 1 (détail) : Reid jouant de la guitare à Bonnie Brae, sa maison à Onteora, NY*, 1892-1893, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
DROITE : Candace Wheeler, 1870, photographie de Sarony & Company.

L'origine de l'appellation « Onteora » provient de la langue du peuple autochtone munsee et signifie « collines du ciel » ou « terre dans le ciel ». Fondée en 1887, quatre ans avant la première visite des Reid, Onteora est l'une des nombreuses colonies nées à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle destinées aux citadin·es aisé·es en quête de résidences d'été rustiques[21]. Candace Wheeler (1827-1923), la fondatrice d'Onteora, a reçu l'appui de son frère, Francis Thurber. La principale contribution de ce dernier à la colonie est d'ordre financier, tandis que Wheeler en est à la fois le cœur et l'âme. Designer textile et d'intérieur, elle est l'une des premières femmes aux États-Unis à embrasser professionnellement le design d'intérieur. Elle cofonde, à New York, la Society of Decorative Art (1877) et la New York Exchange for Women's Work (1878). En 1879, elle s'associe à Louis Comfort Tiffany (1848-1933) pour former la société de décoration d'intérieur Tiffany & Wheeler, qui deviendra, en 1881, la Louis C. Tiffany & Co, Associated Artists[22].

GAUCHE : Charles William Jefferys, *Untitled (Bonnie Brae, Onteora Club, Tannersville, N.Y.)* (*Sans titre [Bonnie Brae, Onteora Club, Tannersville, N.Y.]*), 1893, encre sur papier, 20,7 x 27,3 cm, collection de l'Université de l'ÉADO, Toronto. DROITE : George Agnew Reid, *The Humber River* (*La rivière Humber*), 1890, huile sur toile, 55,9 x 91,4 cm, collection privée.

Wheeler n'est pas très enchantée par les idées de croissance et de modernisation, et par les autres changements apportés par les nouveaux venus, dont font partie les Reid. Elle les voit comme « des gens [qui] sont venus et ont apporté leurs coussins de duvet avec eux »; comme le relève l'historienne du club, « la tribu des Thurber et des Wheeler [les familles, leurs amitiés et leurs connaissances] a peut-être fondé Onteora, mais c'est Reid qui a façonné la communauté pour le nouveau siècle[23] ». En 1892, ce dernier conçoit Bonnie Brae (qui signifie « colline agréable » en gaélique), une résidence-atelier pour lui-même et son épouse, au Onteora Club. Peu après avoir achevé sa propre maison, Reid entreprend en effet de construire un bâtiment plus grand de six pièces qui deviendra un espace de vie et un atelier pour dix élèves du Canada et des États-Unis – dont Frederick Challener, Rex Stovel (1874-1931), Harriet Ford et Mary Wrinch (1877-1969) – qui s'inscrivent aux cours d'été de paysage et de figure en plein air que Reid dispense à partir de 1894.

Reid commence alors à recevoir des commandes d'autres résidents d'Onteora pour des ateliers et des chalets d'été. Toutefois, si le mot « chalet » évoque bien le caractère rustique de la colonie, il ne rend pas justice à ces bâtiments, dont beaucoup sont en réalité de grandes maisons d'été à deux étages, couvrant entre 3 000 et 5 000 pieds carrés. Le premier chalet que Reid conçoit pour un autre résident est destiné à l'avocat new-yorkais Charles H. Russell. Reid aurait accepté la commande « seulement après moult protestations » d'après ses souvenirs. Bientôt, il est « impliqué de manière alarmante » dans les commandes qui affluent; il érige finalement vingt-cinq bâtiments à Onteora et dans les environs, dont une bibliothèque et l'église All Souls, bien que tous ces travaux « ne coûtent pas assez cher pour être payés au pourcentage[24] ». Malheureusement, l'église est devenue un point de discorde entre Reid et Candace Wheeler, qui voulait que le contrat soit confié à son fils, Dunham Wheeler. Ce dernier avait réalisé des travaux d'architecture à Onteora, avant l'arrivée des Reid, mais ses bâtiments n'avaient généralement pas la sophistication structurelle et esthétique des projets de George Reid.

GAUCHE : Bibliothèque du Onteora Club, Tannersville, New York, date inconnue, photographie non attribuée. DROITE : Vue intérieure de l'église All Souls, Onteora, New York, 2010, photographie de Louis Dallara.

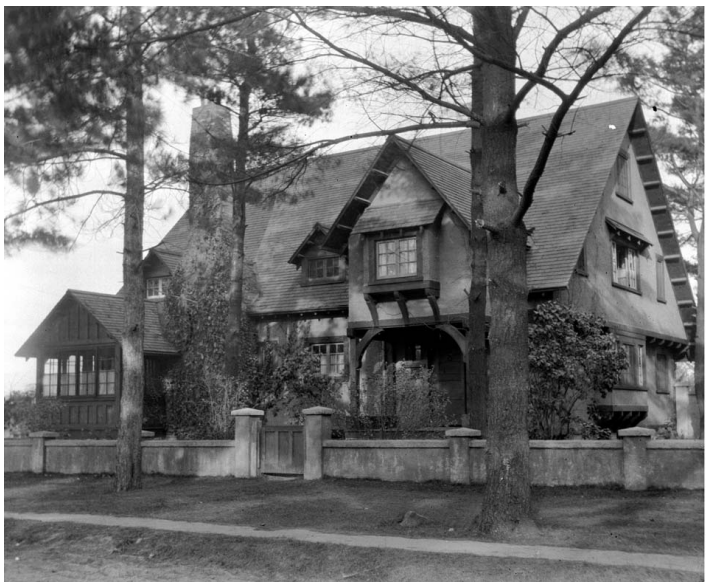
Outre le développement de sa carrière d'architecte, les étés passés à Onteora constituent une occasion pour Reid de discuter de l'esthétique et des techniques de la peinture murale avec des résidents tels qu'Edwin Blashfield (1848-1936), Carroll Beckwith (1852-1917) et John White Alexander (1856-1915). Blashfield et Beckwith avaient réalisé des peintures murales pour l'Exposition universelle de Chicago, et Blashfield et Alexander

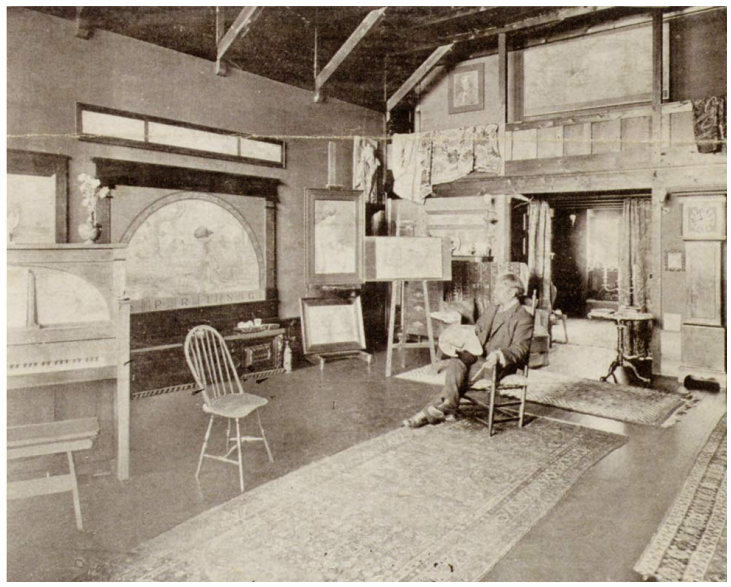
contribueraient à la décoration de la bibliothèque du Congrès. Reid réalise sa première peinture murale connue à l'intérieur de Bonnie Brae : il s'agit d'un paysage atmosphérique du verger de pommiers voisin. Il peint aussi des peintures murales pour l'église All Souls et quatre autres bâtiments, dont des vues paysagistes intitulées *Spring* (*Printemps*), *Summer* (*Été*) et *Autumn* (*Automne*) pour le chalet de Charles Russell.

En 1916, cependant, les Reid vendent leur propriété d'Onteora. Si le passage de la frontière était auparavant une affaire remarquablement banale, après le début de la Première Guerre mondiale (1914-1918), il devient délicat. Toute personne essayant de passer la frontière peut être soumise à un questionnement intrusif sur son ethnicité, sa nationalité, ses finances et ses motivations à passer du temps – en particulier, des périodes prolongées – aux États-Unis. Pour George et Mary Hiester Reid, ces désagréments sont sans doute devenus trop lourds.

INDIAN ROAD ET WYCHWOOD PARK

En 1900, inspirés par leur expérience d'Onteora, les Reid quittent la Toronto Arcade du centre-ville pour le 435 Indian Road, dans le quartier moins urbanisé de High Park, à l'ouest de la ville[25]. Leur initiative s'inscrit dans une petite mouvance migratoire qui touche leurs amis, dont l'architecte Eden Smith (1858-1949) et les frères Hahn – le designer Gustav, le sculpteur Emanuel (1881-1957) et le musicien Paul (1875-1962). Le modèle choisi par Reid pour sa nouvelle maison, The Studio (qui sera plus tard détruit par un incendie), a saisi un journaliste qui l'a perçu comme « distinctement canadien […], avec du chêne patiné qui rappelle le sud du Canada et du pin indigène partout[26] ». La maison comprend également une assise de chaque côté de la cheminée, une particularité que Reid emprunte à Smith, qui s'est lui-même inspiré du mouvement Arts and Crafts.





GAUCHE : Maison de George Agnew Reid et Mary Hiester Reid sur Indian Road à Toronto, 1907, photographie de M. O. Hammond.
DROITE : Le studio de George Agnew Reid dans sa maison d'Indian Road, Toronto, 1905, photographie de Galbraith.

Le caractère semi-rural de High Park attire rapidement l'attention des promoteurs. Leur politique de lotissement agressive incite les Reid, ainsi que Smith, Gustav Hahn et d'autres, à déménager à Wychwood Park, une zone boisée de neuf hectares (vingt-deux acres) située à l'ouest de la rue Bathurst et

au nord du chemin Davenport. Le quartier est créé dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle par le peintre Marmaduke Matthews – un ami de Reid qui a été l'un de ses professeurs à la Ontario School of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO) – et par l'homme d'affaires Alexander Jardine, avec l'intention d'en faire une colonie d'artistes.

GAUCHE : Mary Hiester Reid, *Morning Sunshine* (*Soleil du matin*), 1913, huile sur toile, 63,5 x 76,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : George Agnew Reid, *Wychwood Park Pond* (*Étang, Wychwood Park*), 1918, huile sur toile, 54,6 x 90,2 cm, collection privée.

En 1891, Matthews et Jardine enregistrent un acte de fiducie qui divise le parc en trente-huit lots spacieux et fixe les conditions de son développement futur[27]. En 1905, les Reid font l'acquisition d'un lot à la limite nord du parc, au bord d'un ravin avec vue sur le sud. Après l'enregistrement de l'acte de fiducie en 1891, leur lot est le premier vendu dans Wychwood Park. Reid se met immédiatement à dessiner les plans d'une nouvelle maison, Upland Cottage, dotée de deux ateliers, et inspirée, à l'intérieur comme à l'extérieur, des principes de conception et de décoration Arts and Crafts. La construction commence en 1906.

Conscient de l'attrait grandissant d'Indian Road, dont le caractère semi-rural attire les promoteurs, Reid joue un rôle actif au sein du conseil d'administration de Wychwood Park. Il participe à la gestion des ventes et du développement immobilier, à l'installation de l'éclairage dans les rues et à l'entretien du paysage naturel. Il supervise même un projet visant à déplacer des maisons en rangée du côté sud de l'avenue Alcina (à la limite nord de Wychwood) vers le côté nord de la même rue (à l'extérieur du parc), car leur petite taille et leur statut de maisons en rangée contreviennent aux conditions énoncées dans l'acte de fiducie de 1891[28].

VINGTIÈME SIÈCLE : GUERRE, VEUVAGE ET REMARIAGE

C'est en tant que président de la Ontario Society of Artists (1897-1901) que Reid entame le vingtième siècle. Cinq ans plus tard, il accède à la même fonction à l'Académie royale des arts du Canada (ARC) (1906-1909). En parallèle, il continue sa carrière d'enseignant, qu'il a commencée en 1885 en donnant des cours particuliers. De 1890 à 1912, il occupe un poste à la Central Ontario School of Art and Industrial Design, où il a lui-même été élève en 1878-1879 et en 1882. En 1912, lorsque la Central School prend le nom de Ontario College of Art (OCA, aujourd'hui l'Université de l'ÉADO), Reid devient le premier directeur de l'établissement rebaptisé.

La Ontario Society of Artists avec George Agnew Reid dans la dernière rangée, l'avant-dernière personne à droite, 1908, photographie non attribuée.

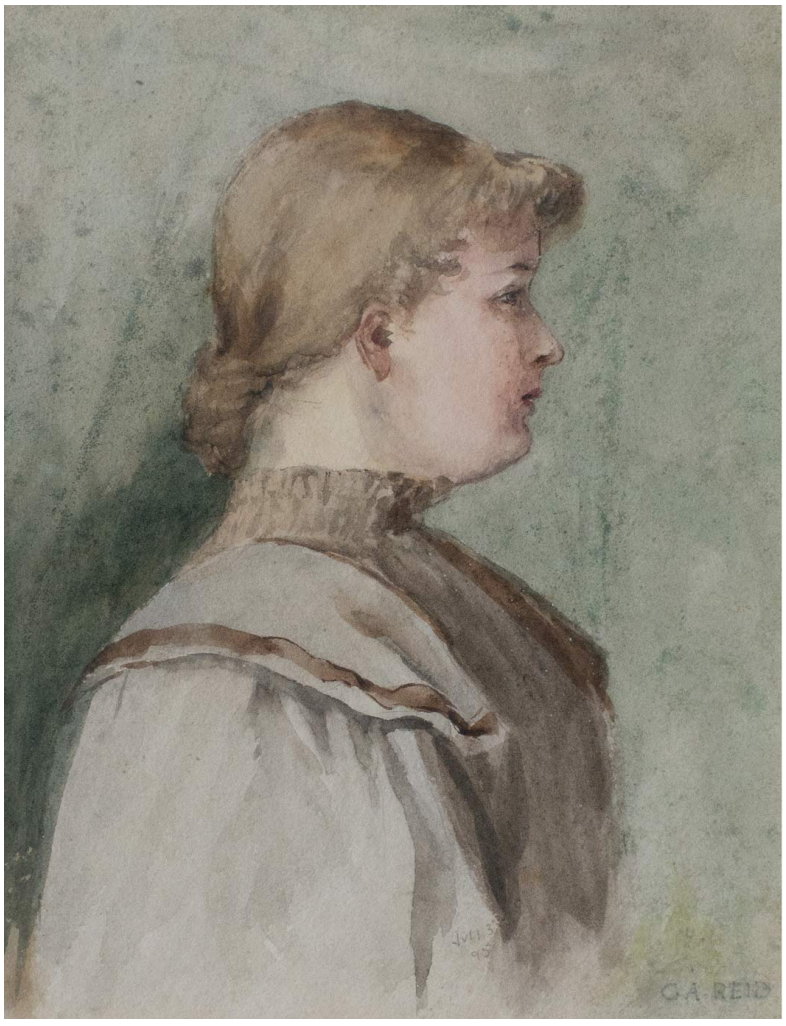
Reid est aux commandes de l'école depuis deux ans lorsqu'éclate la Première Guerre mondiale, en août 1914. George (trop âgé pour le service militaire actif) et Mary Hiester Reid organisent des ateliers de couture militaire dans leur maison, puis ils versent les profits de l'exposition qui s'ensuit à une œuvre de charité en temps de guerre. Ce n'est qu'en septembre 1918 que Reid reçoit une lettre confirmant la proposition d'un contrat, sur la recommandation de son mécène et ami de longue date sir Edmund Walker, pour réaliser des enregistrements visuels du travail effectué dans les usines canadiennes sous l'égide de la Commission impériale des munitions. L'argent provient du Fonds de souvenirs de guerre canadiens, une organisation caritative créée dix mois plus tôt par le Canadien William Maxwell Aitken, premier lord Beaverbrook, qui vise à financer des artistes du Canada et d'Europe témoignant de l'expérience canadienne de la guerre. Reid se lance à corps perdu dans le travail, produisant dix-huit pastels de taille moyenne, six grandes toiles ainsi qu'une représentation des célébrations du jour de l'Armistice à Toronto.

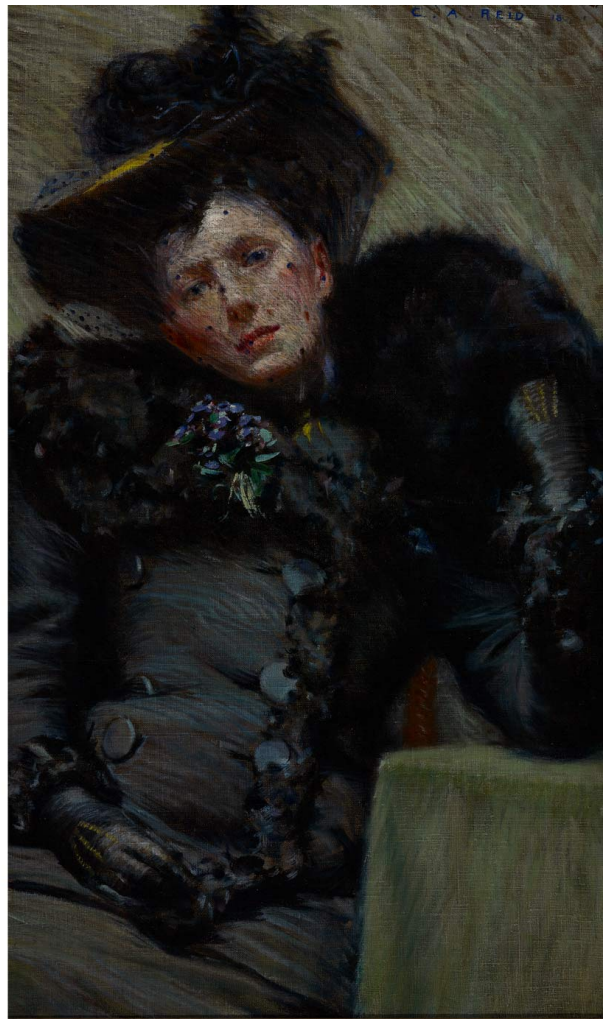
GAUCHE : George Agnew Reid, *Forging 6-Inch Shells* (*Le forgeage d'obus de 6 pouces*), Toronto, 1919, huile sur toile, 122,8 x 168,2 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : George Agnew Reid et Mary Hiester Reid, date inconnue, photographie non attribuée, Fonds George Agnew Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

En 1919, la notoriété de Reid et son engagement de longue date (quoique bien souvent frustrant) en faveur de la peinture murale publique font de lui un choix évident pour la présidence du comité consultatif de l'Ontario sur les monuments commémoratifs de guerre. Suivant le rapport de Reid sur le sujet, tous les monuments de guerre doivent « révéler un caractère individuel », être conçus par des artistes du Canada, en plus d'« incarner et [de] faire comprendre aux générations actuelles et futures cette qualité spirituelle du noble sacrifice qu'ils commémorent par-dessus tout[29] ». Malheureusement, le comité s'avère inefficace, en grande partie parce qu'il ne comprend aucun sculpteur : étrange omission s'il en est une, étant donné la demande prévisible de monuments sculptés dans la période de l'après-guerre. À l'automne 1922, le comité est dissous.

À la même période, l'OCA se rend compte tardivement qu'une subvention provinciale pour l'enseignement technique, sur le point d'expirer, pourrait financer la construction d'un nouveau bâtiment, dont le besoin se fait cruellement sentir. Reid dessine les plans d'un bâtiment néo-géorgien de 16 000 pieds carrés. Sir Edmund Walker, président du Musée d'art de Toronto (la Art Gallery of Toronto, aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario), trouve un site adjacent au musée qui s'harmonise bien avec le projet de bâtiment que Reid conçoit pour l'OCA. Après une cérémonie d'inauguration officielle, les cours dans le nouveau bâtiment débutent au printemps 1921.

Ce succès de Reid est cependant assombri par une tragédie personnelle : Mary Hiester Reid développe des problèmes cardiaques vers 1919 et meurt le 4 octobre 1921. « Elle était tellement importante pour moi que j'ai à peine la force de supporter cette séparation soudaine », écrit Reid[30]. Selon Marion Long (1882-1970), amie d'Hiester Reid, cette dernière aurait fait une demande inhabituelle à Mary Wrinch avant de mourir : « S'il [George] vous demande un jour d'être sa femme et que vous pouvez lui rendre son estime, je ne veux pas que vous refusiez de l'épouser par loyauté envers moi[31]. »





GAUCHE : George Agnew Reid, *Portrait of Mary Evelyn Wrinch* (*Portrait de Mary Evelyn Wrinch*), 1895, aquarelle, 19 x 15 cm, collection privée. DROITE : George Agnew Reid, *Portrait of Henrietta Vickers* (*Portrait d'Henrietta Vickers*), 1894, huile sur toile, 88 x 52,5 cm, collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario, Toronto.

Wrinch est déjà proche de Reid. Elle a fait partie de la cohorte d'élèves des cours privés qu'il donnait au Toronto Arcade, où elle avait un atelier (partagé avec une autre étudiante, Henrietta Vickers [1870-1938]) à côté de celui des Reid. Elle a également été l'élève de Reid à la Central Ontario School of Art and Industrial Design à partir de 1893, sans parler des cours qu'elle a suivis avec lui à Onteora. En 1910, elle emménage dans une maison-atelier conçue par le peintre et Eden Smith, à proximité de la maison des Reid à Wychwood Park. En 1921, elle aide donc George à organiser une exposition commémorative pour Mary Hiester Reid au Musée d'art de Toronto : la première exposition individuelle d'une femme artiste présentée dans cet établissement. George Agnew Reid et Mary Wrinch se marient à la fin de l'année 1922.

GAUCHE : A.Y. Jackson, *March Storm, Georgian Bay* (*Tempête de mars, baie Georgienne*), 1920, huile sur toile, 63,5 x 81,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession de A.Y. Jackson / CARCC Ottawa 2025. DROITE : Frank Johnston, *Tribute to Tom Thomson* (*Hommage à Tom Thomson*), v.1923-1925, huile sur toile, 144,8 x 106,7 cm, collection privée, Westmount, Québec.

Pendant ce temps, des problèmes se préparent pour Reid, alors directeur de l'OCA, où le futur membre du Groupe des Sept, Arthur Lismer (1885-1969) est engagé à titre de directeur adjoint du collège, en 1919. Enseignant novateur aux opinions bien arrêtées, Lismer s'oppose rapidement à Reid, qu'il considère comme trop laxiste pour un directeur et auquel il reproche de n'avoir aucune vision pour le développement futur du collège[32]. Les problèmes atteignent leur paroxysme en 1924, quand Reid cherche à recruter l'ancien membre conservateur du Groupe des Sept, Frank (plus tard Franz) Johnston (1888-1949) – une décision que Lismer reçoit comme une tentative de nuire à son propre statut au sein de l'OCA.

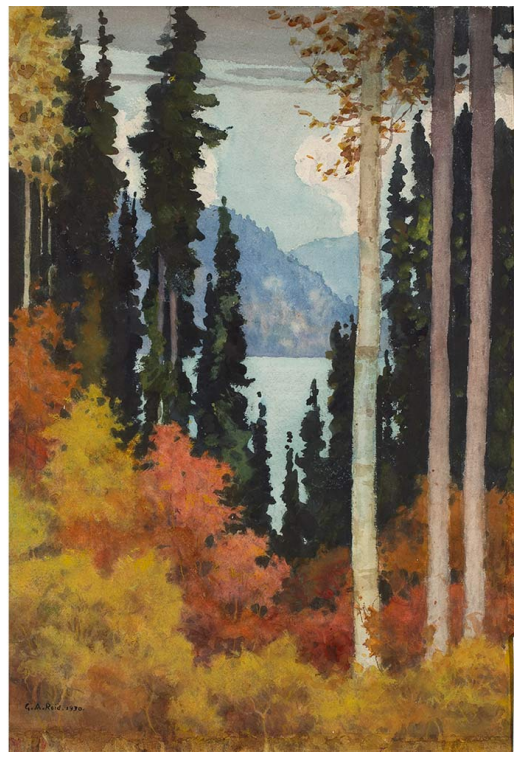
Lismer réagit en encourageant un artiste encore plus audacieux sur le plan esthétique, A.Y. Jackson (1882-1974), à poser sa candidature. L'embauche de Jackson (qui n'enseigne que pendant l'hiver 1924-1925, avant de démissionner pour se consacrer à des voyages de dessins) accélère la détérioration des relations entre Lismer et Reid. Convaincu qu'il ne pourra mettre en œuvre sa propre vision pour l'OCA tant que Reid en sera le directeur, Lismer démissionne en mai 1927. Ironiquement, Reid n'enseignera qu'une année de plus avant de prendre un congé sabbatique (1928-1929), puis sa retraite.

Dans la décennie qui suit la fin de la Première Guerre mondiale, Reid obtient des contrats pour la conception de trois peintures murales publiques – des mandats qu'il doit considérer comme une compensation tardive pour le manque de soutien dont avaient souffert plusieurs de ses projets d'avant-guerre. En 1921, il compose une murale au-dessus de la scène du Arts and Letters Club of Toronto sur la rue Elm. L'œuvre sera entreposée en 1931 et on ignore toujours où elle se trouve aujourd'hui. En 1925, Reid remporte un concours organisé par l'ARC pour la réalisation de peintures murales au sein de bâtiments publics. Le peintre choisit de décorer les quatre murs supérieurs de la salle de lecture générale de la Earlscourt Library (aujourd'hui la succursale Dufferin/St. Clair de la Bibliothèque publique de Toronto), qui venait d'ouvrir, avec une frise sur le thème de la vie communautaire. Si la peinture murale a été recouverte dans les années 1960, elle a bénéficié d'une restauration au cours de la première décennie du vingt-et-unième siècle et elle peut désormais être pleinement admirée par le public.

Vue partielle de la peinture murale réalisée par George Agnew Reid en 1925-1926 dans la salle de lecture générale de la succursale Dufferin/St. Clair de la bibliothèque publique de Toronto, date inconnue, photographie non attribuée.

De 1928 à 1930, enfin, avec l'aide de son ancienne élève de l'OCA, Lorna Claire, Reid réalise un ambitieux cycle de plusieurs peintures murales pour le Jarvis Collegiate Institute de Toronto. Le projet vise à honorer le personnel et les étudiants tués en service actif pendant la Première Guerre mondiale. Il s'agit de l'un des deux seuls projets de murales publiques de Reid à n'avoir jamais été recouverts, enlevés, perdus ou repeints (l'autre étant celui du Municipal Buildings de Toronto).

En 1925, trois ans avant que Reid ne commence à travailler sur les peintures murales du Jarvis, il se rend, avec Mary Wrinch, au nord de Sault Ste. Marie en passant par le canyon Agawa de la région d'Algoma, où des membres du Groupe des Sept ont peint à la fin des années 1910 et dans la première moitié des années 1920. Par le passé, les paysages de Reid représentaient une nature domestiquée plutôt que sauvage, et c'est avec enthousiasme que le peintre s'engage dans cette nouvelle voie. Jusqu'à la fin des années 1930, les voyages estivaux rythment la vie de Reid et Wrinch. Aussi les deux artistes composent-ils des croquis à l'huile sur carton lors de leurs déplacements, qu'ils transforment en toiles abouties durant l'hiver. En 1926, le couple voyage dans la province de Québec, explorant la ville de Québec, l'Île-d'Orléans et Baie-Saint-Paul. En 1927, il retourne dans le nord-est de l'Ontario, à Algoma et à Temagami, une région qu'il visite à nouveau en 1928, 1933 et 1934. En 1929, Reid et Wrinch s'aventurent encore plus au nord, jusqu'à Abitibi Canyon.



GAUCHE : Mary Wrinch, *French Canadian Cottage* (*Maison de campagne canadienne-française*), 1926, huile sur carton, 25,4 x 30,5 cm, collection privée, Toronto. DROITE : George Agnew Reid, *Lowell Lake, Temagami* (*Lac Lowell, Temagami*), 1930, aquarelle sur papier vélin, 50,8 x 35,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

DERNIÈRES ANNÉES

Reid entreprend son dernier grand projet artistique, en 1934, pour le Musée royal de paléontologie de l'Ontario (qui fait aujourd'hui partie du Musée royal de l'Ontario). Intitulée *Through the Ages to Primitive Man* (*À travers les âges jusqu'à l'humanité primitive*), la frise de trente-quatre panneaux couvre environ 4,5 milliards d'années de préhistoire, depuis les origines du système solaire jusqu'à l'apparition de la première humanité anatomiquement moderne en 300 000 avant notre ère. L'œuvre, qui court le long des murs de deux salles d'exposition, mesure environ 5 000 pieds carrés; c'est de loin la plus grande des murales réalisées par Reid.

George Agnew Reid, *page 475 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Vue partielle de la peinture murale « Through the Ages to Primitive Man » (« À travers les âges jusqu'à l'humanité primitive ») installée au Musée royal de l'Ontario*, 1938, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

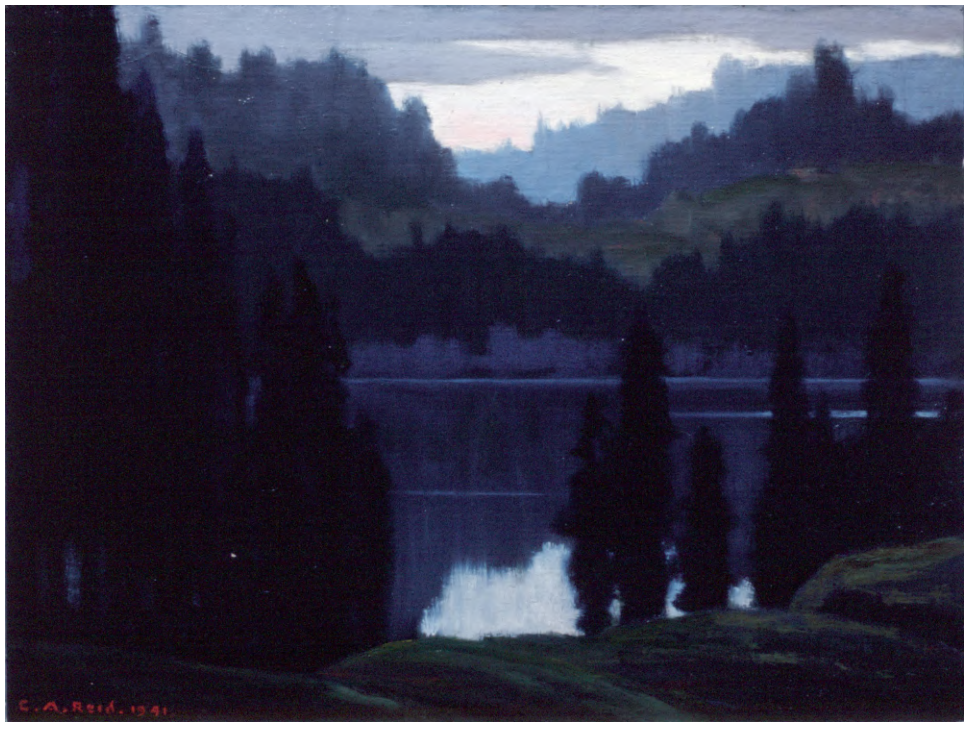
En juillet 1938, au moment de l'installation de la frise, les journaux se montrent enthousiastes, notamment parce que l'achèvement du projet coïncide avec le soixante-dix-huitième anniversaire de Reid. « J'avais peur de ne pas vivre assez longtemps pour achever le travail », confie Reid aux journalistes; « c'est un travail gigantesque à entreprendre pour quelqu'un se trouvant presque à la fin de sa vie[33] ». Toutefois, comme tant d'autres projets muraux de Reid, cette frise n'est plus visible de nos jours. Dix-neuf des panneaux ont été retirés, et les autres ne sont plus accessibles[34].

La pratique artistique de Reid durant ses neuf dernières années demeure méconnue. Il continue de participer à la plupart des expositions annuelles de l'Académie royale des arts du Canada et de la Ontario Society of Artists, bien que ses périples de voyageur semblent révolus depuis le début des années 1940. Peu de ses croquis et toiles du nord de l'Ontario portent une date postérieure à 1936, et la dernière toile connue figurant le Temagami est signée et datée de 1941. Reid entreprend toutefois de s'assurer une place durable dans l'histoire de l'art canadien, une tâche d'autant pressante qu'au début des années 1940, alors que les modernistes du Groupe des Sept de Toronto (1920-1933) et du Groupe de Beaver Hall de Montréal (1920-1923) appartiennent déjà au passé, l'art de Reid ne semble plus correspondre aux avancées de son temps.

GEORGE AGNEW REID

Sa vie et son œuvre par Brian Foss

Pour préserver son héritage, Reid compile deux albums volumineux composés de dessins, de correspondances, de coupures de presse et de documents éphémères, aujourd'hui conservés à Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Il engage l'autrice de monographies sur le peintre paysagiste Homer Watson (1855-1936) et le poète Bliss Carman, Muriel Miller, pour écrire sa biographie et dresser un catalogue raisonné de son œuvre. En 1944, il donne 459 œuvres de son atelier au gouvernement de l'Ontario.



George Agnew Reid, *Evening, Lake Temagami* (*Soirée, lac Temagami*), 1941, huile sur toile montée sur carton, 43,5 x 59 cm, collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario, Toronto.

Les plus grandes toiles de ce don sont exposées dans les instances législatives provinciales, tandis que les huiles de taille moyenne sont prêtées aux écoles secondaires et normales (pour la formation des enseignant·es) de l'Ontario. Les œuvres plus petites, quant à elles, circulent à travers onze expositions itinérantes, présentées dans des écoles primaires et secondaires jusqu'en 1950, servant ainsi d'outils pédagogiques dans les cours d'arts. Lorsque le gouvernement provincial catalogue l'ensemble de sa collection d'art en 1977, il ne parvient pas à localiser près de quarante-cinq pour cent des œuvres de la donation de Reid. Un petit nombre est ensuite attribué au Musée des beaux-arts de l'Ontario, au Nipissing University College et à la Art Gallery of Peterborough. Le reste de la collection, principalement composé d'esquisses à l'huile sur carton et, dans une moindre mesure, de toiles, de pastels et d'aquarelles, est aujourd'hui conservé aux Archives publiques de l'Ontario, avec une sélection d'œuvres en exposition à Queen's Park.

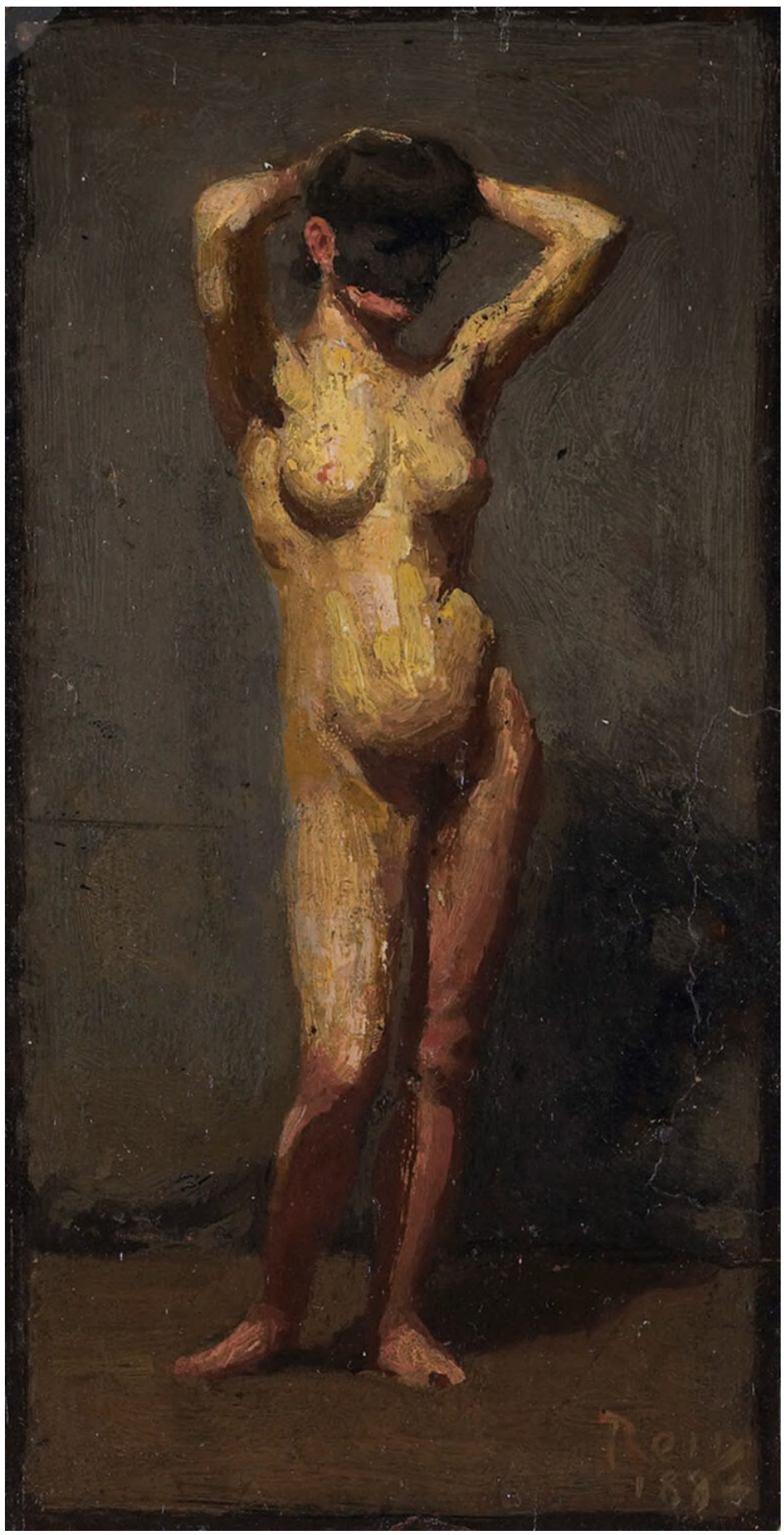
Muriel Miller a publié la biographie et le catalogue raisonné de Reid en un seul volume, en 1946, un an avant que Reid, âgé de quatre-vingt-sept ans, ne décède à Toronto, le 23 août 1947. Dans son testament, le peintre lègue Upland Cottage et son terrain au Ontario College of Art (OCA). Mary Wrinch Reid occupera la maison jusqu'à sa mort en 1969, date à laquelle l'OCA, incapable d'utiliser le bâtiment, vendra la propriété. George Agnew Reid est enterré avec ses deux épouses sous une seule pierre tombale dans le cimetière de Mount Pleasant, au nord-est de Wychwood Park.

George Agnew Reid, RCA, OSA, 1907, photographie de William James.

ŒUVRES PHARES

Les sujets traités par George Agnew Reid sont variés, allant des peintures de la vie rurale, qui ont établi sa réputation de jeune praticien, à la composition de portraits sensibles et de scènes de l'histoire du Canada, en passant par l'interprétation de paysages d'une nature docile. À la fin de sa vie, Reid s'est également consacré à la représentation de territoires accidentés au sein de croquis, de toiles et d'estampes. Pendant presque toute sa carrière, l'artiste s'est attaché à l'idéal d'intégrer la beauté dans la vie quotidienne des gens. Cet objectif a mûri par son adhésion à l'idéologie et à l'esthétique du mouvement Arts and Crafts, notamment dans son travail d'architecte et de designer.

ÉTUDE D'UNE FEMME AVEC LES BRAS SUR LA TÊTE RÉALISÉE À LA PHILADELPHIA ACADEMIA OF FINE ARTS 1884



George Agnew Reid, *Study of a Woman with arms on head done at Academy of Fine Arts, Philadelphia* (*Étude d'une femme avec les bras sur la tête réalisée à la Philadelphia Academia of Fine Arts*), 1884

GEORGE AGNEW REID

Sa vie et son œuvre par Brian Foss

Huile sur papier, 18,6 x 9,5 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Cette œuvre est l'une des nombreuses esquisses, ou petites études à l'huile, de nus faites par Reid durant ses études avec Thomas Eakins (1844-1916) à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA) de 1882 à 1885. Le masquage du visage des modèles féminins était alors pratique courante, en particulier lorsque ces dernières étaient également élèves. Le format de cette esquisse, son fini exempt de détails et son support, le papier plutôt que la toile, révèlent qu'il s'agit d'une étude rapide, vraisemblablement réalisée lors d'un cours.

Reid procède au blocage des formes et des couleurs pour réaliser sa peinture, une technique qu'il apprend d'Eakins et de Robert Harris (1849-1919) avant lui. Cette technique – par laquelle l'artiste trace grossièrement au pinceau les zones de sa composition, synthétisant tout à la fois les principales formes, tonalités et lumières, plutôt que de travailler les détails séparément à l'aide de dessins préparatoires – constitue l'aspect le plus enthousiasmant des études de Reid à Toronto et, plus encore, à Philadelphie[1].

GAUCHE : Thomas Eakins, *Study of a Girl's Head* (*Étude de la tête d'une fille*), 1868-1869, huile sur toile, 51 x 40,9 cm, Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Washington, DC. DROITE : George Agnew Reid, *Study of Head and Torso* (*Étude de tête et de torse*), 1889, huile sur toile, 51 x 35,5 cm, Museum London.

Dans un article de 1879, que Reid a peut-être lu avant de s'installer à Philadelphie, Eakins explique que « la chose la moins importante, la plus changeante, la plus difficile à saisir à propos d'une figure est son contour. L'élève qui dessine le contour [d'un] modèle à la pointe [d'un crayon] se trouve confus et perdu si ce modèle bouge d'un cheveu… et vous pouvez voir combien de fois il doit effacer et corriger… De plus, le contour ne fait pas l'homme; mais la composition générale, oui. Une fois celle-ci obtenue, les détails s'ensuivent naturellement[2] ».

La prochaine étape consiste à composer des études plus abouties, comme celle d'une tête et d'un torse d'homme que Reid crée en 1889, probablement lors de son passage à l'Académie Julian à Paris. Pour ces œuvres, il ajoute des tons de transition qui adoucissent les frontières bien définies dans les esquisses, comme *Étude d'une femme avec les bras sur la tête*, et qui rendent les représentations du modèle plus réalistes.

L'APPEL POUR LE DÎNER 1886-1887

George Agnew Reid, *The Call to Dinner* (*L'appel pour le dîner*), 1886-1887
Huile sur toile, 121,6 x 179,8 cm
Musée d'art McMaster, Hamilton

L'appel pour le dîner est la plus ancienne peinture grand format connue de Reid abordant les thèmes de l'Ontario rural qui ont établi la réputation du peintre auprès de la critique et du public dans les années 1880 et 1890. Sa seule grande peinture de genre antérieure est *From the Milking* (*De la traite*)[1], exposée en 1885, mais dont aucune image ni description visuelle n'a survécu jusqu'à aujourd'hui. Le prix de vente à 300 dollars indique toutefois que son format devait être important.

GAUCHE : Winslow Homer, *The Dinner Horn* (*Le cor du dîner)*, 1870, tirée de Harper's Weekly, 11 juin 1870, gravure sur bois sur papier, image : à vue 34,9 x 22,2 cm, feuille : 41,0 x 28,9 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, DC. DROITE : Gabriel Max, *The Raising of Jairus Daughter* (*La résurrection de la fille de Jaïre*), 1878, huile sur toile, 123,3 x 180,4 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Reid commence *L'appel pour le dîner* au cours de l'été 1886, alors qu'il rend visite à son père veuf à la ferme des Reid à Wingham. Le paysage aurait été peint à l'extérieur, à partir d'un point de vue placé devant la maison familiale. Reid a déjà de l'expérience en tant que paysagiste en 1886. Il a suivi les cours de croquis en plein air de Thomas Eakins (1844-1916) à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts et il présente son premier paysage à l'huile – *In the Gloaming* (*Dans la pénombre*)[2], 1883 ou 1884 – à l'exposition annuelle de 1884 de la Ontario Society of Artists (OSA). La figure rappelant les travailleurs des champs à la maison, pour le repas, est la sœur de l'artiste, Susan. Son intégration peu réussie au paysage – elle semble poser devant une image préexistante – suggère qu'elle a probablement mené ses séances de pose à l'intérieur[3].

L'appel pour le dîner a peut-être été inspirée par *The Dinner Horn* (*Le cor du dîner*), une gravure de l'artiste américain Winslow Homer (1836-1910), reproduite dans le numéro du 11 juin 1870 du populaire magazine *Harper's Weekly*. Reid n'a pas pu voir le tableau du même titre qu'Homer a peint en 1873, car il appartenait à une collection privée jusqu'à son acquisition par le Detroit Institute of Arts en 1947. Cependant, le choix du thème et la composition, dominée par une figure vue de dos qui attire toute l'attention, présentent des similitudes avec l'estampe d'Homer. L'art de ce dernier plus globalement a sans doute influencé la pratique de Reid : l'artiste canadien partageait avec l'artiste américain un même attachement pour les interprétations sensibles de la vie rurale.

Le caractère imposant du format de *L'appel pour le dîner* est accentué par l'épais cadre doré qui l'entoure, que Reid a acquis auprès de l'OSA avant de commencer son œuvre. L'OSA avait reçu ce cadre grâce à une donation de l'homme d'affaires montréalais sir George Drummond. Ce dernier l'avait retiré d'un tableau de Gabriel Max (1840-1915) faisant partie de sa collection : *The Raising of Jairus Daughter* (*La résurrection de la fille de Jaïre*), 1878[4]. Les deux tableaux sont presque de la même taille.

L'appel pour le dîner a été exposée pour la première fois, avec son cadre, à l'Exposition industrielle de Toronto en 1889, où elle a été mise en vente au prix de 200 dollars. Lors de sa présentation dans la vaste exposition que George et Mary Hiester Reid (1854-1921) ont montée à Toronto l'année suivante, l'œuvre faisait partie de la collection du D[r] J.F.W. Ross, un gynécologue et chirurgien abdominal réputé de l'Université de Toronto. Ross est l'un des riches collectionneurs admiratifs des scènes de genre rurales de Reid. Il avait également en sa possession l'œuvre *Gossip* (*Commérage*), 1888 (aujourd'hui dans la collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario), une autre des grandes visions bucoliques de la campagne ontarienne dépeintes par Reid.

L'HISTOIRE 1890

George Agnew Reid, *The Story* (*L'histoire*), 1890
Huile sur toile, 123 x 164,3 cm
Musée des beaux-arts de Winnipeg

L'histoire compte parmi les quelques grandes scènes de genre à figures multiples que Reid a réalisées et qui ont contribué à établir sa réputation d'artiste majeur. Il peint cette œuvre au tournant de 1889 à 1890, dans l'atelier qu'il a construit dans la Toronto Arcade à son retour de Paris avec sa femme Mary Hiester Reid (1854-1921). Son sujet, inspiré des souvenirs d'enfance de l'artiste dans la campagne ontarienne, revient dans plusieurs de ses tableaux de cette période. Par exemple, *Forbidden Fruit* (*Fruit défendu*), 1889, montre Reid dans le grenier à foin de la grange familiale en train de lire, en cachette, les contes des *Mille et une nuits* qu'on lui avait pourtant interdits.

Le caractère rural et idyllique des premières peintures de Reid est l'un des principaux facteurs de leur popularité, tant auprès des critiques que du public. À la fin du dix-neuvième siècle, la croissance rapide de Toronto et d'autres villes entraîne une augmentation de la pauvreté urbaine. Les citadin·es pauvres sont confronté·es à la surpopulation et à l'insalubrité, qui engendrent des maladies,

ainsi qu'aux conditions épouvantables des usines et des manufactures de misère employant une bonne partie de cette population. En revanche, des images comme *L'histoire* offrent une vision rassurante de la simplicité et de la salubrité qu'on attribue à la vie à la campagne.

George Agnew Reid, *Forbidden Fruit* (*Fruit défendu*), 1889, huile sur toile, 77,8 x 122,9 cm, Art Gallery of Hamilton.

Cette œuvre montre aussi combien Reid s'est amélioré dans sa capacité à fondre ses personnages dans leur environnement. Les garçons semblent enveloppés dans une atmosphère tangible. En comparaison, la femme dans *The Call to Dinner* (*L'appel pour le dîner*), 1886-1887, peinte trois ans plus tôt, donne l'impression d'être séparée du paysage, alors qu'elle devrait y être intégrée. L'interaction psychologique entre le garçon conteur et ses quatre auditeurs instaure d'emblée un dialogue humain d'une authenticité plus marquée que dans *L'appel pour le dîner*. Néanmoins, les quelques défauts de *L'histoire*, comme le bras gauche trop long du garçon conteur, ne témoignent pas de l'influence des enseignements de Thomas Eakins (1844-1916) sur la précision anatomique, qu'il prônait dans ses cours à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts.

Dès le premier jour de son exposition publique, en février 1890, *L'histoire* est un succès. Reid projette de l'exposer au printemps, au Salon parisien, où il a présenté deux tableaux l'année précédente. Pendant que les frères Matthew de Toronto, des marchands d'art, construisent la caisse pour expédier l'œuvre à Paris, ils exposent celle-ci dans la vitrine de leur commerce; c'est là que l'homme d'affaires et politicien E. B. Osler la voit et l'achète pour 1 000 dollars[1]. Quelques semaines plus tard, lorsque la toile *L'histoire* est accrochée au Salon, son sujet attrayant, la sophistication de la technique du peintre et l'habituelle popularité des grandes peintures de genre dans cette exposition contribuent à consolider la réputation de Reid, qui devient ainsi un représentant majeur de ce type de scènes canadiennes.

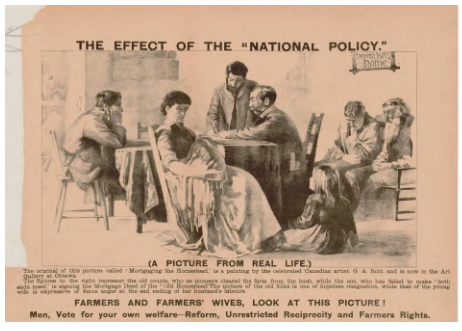
UNE HYPOTHÈQUE SUR LA FERME 1890

George Agnew Reid, *Mortgaging the Homestead* (*Une hypothèque sur la ferme*), 1890
Huile sur toile, 130,1 x 213,3 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Une hypothèque sur la ferme est l'œuvre la plus puissante sur le plan de la composition et la plus complexe sur le plan psychologique que Reid ait produite à ce stade de sa carrière. Pour beaucoup de gens, il s'agit de sa peinture la plus convaincante. De surcroît, elle est suffisamment célèbre, et son sujet, opportun, pour servir à deux campagnes électorales fédérales. Réalisée alors que Reid vient de rentrer d'un séjour de seize mois en Europe, alors qu'il est au sommet de sa gloire en tant que maître de scènes de genre rurales, la peinture rappelle l'époque de ses treize ans, quand son père avait hypothéqué la ferme familiale. Cette décision risquait d'entraîner un désastre financier si la famille ne s'acquittait pas de ses obligations. En 1890, lorsque l'œuvre *Une hypothèque sur la ferme* est exposée à Montréal et à Toronto, les critiques s'enthousiasment autant pour sa puissance dramatique dépourvue de sentimentalité[1] que pour sa critique sociale; Reid est décrit comme « un amoureux sympathique de l'humanité[2] ». Sans surprise, en avril 1890, lors de son élection à titre d'académicien à part entière de l'Académie royale des arts du Canada (ARC), il choisit *Une hypothèque sur la ferme* comme morceau de réception à l'institution, qui allait en faire don à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada).

GEORGE AGNEW REID

Sa vie et son œuvre par Brian Foss



GAUCHE : Artiste inconnu·e, d'après George Agnew Reid, *The Effect of the « National Policy » 1891* (*L'effet de la « Politique nationale » 1891*), 1891, Lithographie en noir et blanc sur papier vergé, 38 x 53,8 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Samuel Hunter et Abiston Lith. & Pub. Co., Montréal, d'après George Agnew Reid, *The Conservative Version, Mortgaging the (Canada) Homestead 1891* (*La version conservatrice, Une hypothèque sur la ferme [canadienne] 1891*), 1891, Lithographie en couleur, support : 58,3 x 85,9 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Dans un article publié un quart de siècle plus tard, Reid écrit sur cette expérience : l'hypothèque sur la ferme familiale « a limité ma vie. Quand j'ai appris son existence, certains espoirs chéris semblaient s'être envolés à jamais, et la ferme a changé de nature[3] ». La connexion émotionnelle de Reid à ce sujet précis est soulignée par la figure de la mère, qui regarde directement la personne spectatrice, établissant ainsi le lien psychologique le plus saisissant de l'œuvre de Reid. En plus de sa résonance personnelle, le tableau témoigne de l'inquiétude de l'artiste face à la situation critique dans laquelle se trouvaient les agriculteurs contemporains du territoire du Dakota aux États-Unis : beaucoup d'entre eux, « les dignes comme les négligents et les prodigues », étaient « emportés dans la spirale de l'endettement » à cause du déclin des prix de leurs produits[4]. « C'est alors, expliquera Reid, que j'ai commencé à m'intéresser aux divers mouvements destinés à soulager les inégalités dont notre civilisation tarde à se débarrasser[5]. »

Comme le relèvera le conservateur Charles C. Hill, le lien entre *Une hypothèque sur la ferme* et les événements survenus aux États-Unis a trouvé une résonance au Canada, lors des campagnes électorales fédérales de 1891[6]. Le parti conservateur du premier ministre John A. Macdonald était en faveur de tarifs douaniers pour protéger les industries canadiennes contre les importations bon marché des États-Unis. Le parti libéral de Wilfrid Laurier proposait quant à lui une politique de libre-échange. Chaque parti a publié une caricature d'*Une hypothèque sur la ferme* pour alerter la population des conséquences économiques désastreuses que les politiques de son opposant pourraient entraîner, y compris l'annexion du Canada par les États-Unis dans le cas du parti libéral. L'histoire ne conserve aucune trace confirmant le soutien de Reid à un parti plutôt qu'à l'autre, bien qu'il semble avoir autorisé l'utilisation de sa peinture par les libéraux (sur l'affiche, des remerciements lui sont adressés), et qu'il ait peint, peu de temps auparavant, des portraits de membres de familles libérales haut placées, dont la petite-fille du premier ministre de l'Ontario, Oliver Mowat.

En 1891 et 1892, Reid peint une œuvre complémentaire encore plus grande, *The Foreclosure of the Mortgage* (*La saisie de l'hypothèque*), qu'il présente en 1893 à l'Exposition universelle de Chicago, où elle remporte une médaille de bronze en plus d'être reproduite en pleine page dans le catalogue[7]. Pourtant, lors de son exposition au Canada en 1892 et 1893, les critiques sont ambivalentes, apparemment en raison de son caractère si sombre. « Bien sûr, il [le tableau] possède de nombreuses qualités, écrit un critique montréalais, mais il est regrettable que tant de temps et de matériel soient gaspillés sur un tel sujet. Sur le plan du bon goût, il ne peut prétendre à la reconnaissance, et il est

difficile de comprendre comment un tel sujet a pu attirer un artiste de l'envergure de M. Reid[8].»

COPIE D'APRÈS LE « PORTRAIT D'UN NAIN AVEC UN CHIEN » DE VELÁZQUEZ 1896

George Agnew Reid, ***Copy after Velázquez, "Portrait of a Dwarf with a Dog,"*** **(*Copie d'après le «Portrait d'un nain avec un chien» de Velázquez*), 1896**

GEORGE AGNEW REID

Sa vie et son œuvre par Brian Foss

Huile sur toile, 137 x 102 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

La *Copie d'après le « Portrait d'un nain avec un chien » de Velázquez* est l'une des nombreuses copies que Reid a réalisées des peintures de l'artiste espagnol révéré, Diego Velázquez (1599-1660). Avec sa femme, Mary Hiester Reid (1854-1921), il considère cette œuvre comme une réussite majeure en raison de l'efficacité avec laquelle elle traduit le tableau original; cela montre combien Reid a saisi les qualités de Velázquez.

GAUCHE : Diego Velázquez, *Juan de Pareja*, 1650, huile sur toile, 81,3 x 69,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. DROITE : Robert Harris, *Copy after Velázquez's "Las Hilanderas" ("The Spinners") (Copie d'après « Las Hilanderas » [« Les fileuses »]*) de Velázquez, 1898, huile sur toile, 161,5 x 161,5 cm, Galerie d'art du Centre de la Confédération, Charlottetown.

La copie des œuvres d'autres artistes constitue une pratique courante, car elle permet au copiste d'analyser la manière dont les artistes obtiennent leurs effets. Dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, Velázquez est vénéré par de nombreux artistes d'Europe et des États-Unis, dont John Ruskin (1819-1900), Édouard Manet (1832-1883), James McNeill Whistler (1834-1903) et John Singer Sargent (1856-1925), et ce, pour diverses raisons. Parmi celles-ci, on compte le traitement réaliste de ses sujets, sa maîtrise des effets subtils de la lumière et de l'atmosphère, ainsi que la sophistication de sa palette de couleurs sobres.

L'un des plus grands admirateurs de Velázquez est le peintre français Léon Bonnat (1833-1922). Celui-ci a transmis son admiration pour l'œuvre de l'artiste espagnol à ses élèves, dont les professeurs de Reid, Robert Harris (1849-1919) et Thomas Eakins (1844-1916). Bonnat parle de Velázquez en ces mots : « Ce que le maître espagnol cherche avant tout, c'est le caractère et la vérité […] Il peint la nature comme il la voit et comme elle est. L'air qu'il respire est le nôtre, son ciel celui sous lequel nous vivons. On éprouve en face de ses personnages l'impression que l'on ressent devant des êtres vivants[1]. »

Après avoir terminé ses études à Paris, Eakins passe six mois en Espagne, en 1869 et 1870. George et Mary Hiester Reid lui emboîtent le pas et étudient plusieurs tableaux de Velázquez au Musée du Prado à Madrid en 1896. Le couple est envoûté, comme l'ont été Bonnat et Eakins avant lui. Les trois comptes rendus de Hiester Reid sur le séjour espagnol font l'éloge de l'exquis modelé de Velázquez, de l'intense pénétration psychologique des sujets de ses portraits, de son « ton parfait et de la beauté de la couleur », ainsi que de son refus de séparer « le moyen d'expression de l'idée à exprimer[2] ». L'impact de Velázquez sur son mari est si profond que le catalogue de l'exposition commémorative consacrée à George Agnew Reid en 1948, au Musée d'art de Toronto (la Art Gallery of Toronto, aujourd'hui le Musée des beaux-arts de

l'Ontario), ne relève que deux autres artistes ayant exercé sur lui une aussi grande influence : Eakins et Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898).

L'estime que George et Mary Hiester Reid portent à *Copie d'après le « Portrait d'un nain avec un chien » de Velázquez* les conduit à donner au tableau une place de choix sur les murs de leurs deux maisons de Toronto. L'œuvre apparaît dans une photographie de 1906 figurant l'intérieur de leur demeure d'Indian Road ainsi que dans une peinture composée par Hiester Reid en 1912 montrant le coin du feu de son atelier d'Upland Cottage. Ironie de l'histoire, l'œuvre originale n'est pas de Velázquez, bien qu'elle imite le réalisme impitoyable de ce dernier, son coup de pinceau libre et sa prédilection pour des sujets inédits, tels les nains et les bouffons de la cour espagnole qu'il représentait dans ses portraits. Elle a plutôt été attribuée à un·e imitateur·rice anonyme du milieu du dix-septième siècle.

MARY HIESTER REID 1898

George Agnew Reid, *Mary Hiester Reid*, 1898
Huile sur toile, 76,8 x 64,1 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

GEORGE AGNEW REID

Sa vie et son œuvre par Brian Foss

Cette œuvre est l'un des nombreux portraits que Reid a peints de sa première femme, Mary Hiester Reid (1854-1921). Parmi ces compositions, la plus ancienne connue date de 1885, l'année de leur mariage, et présente Hiester Reid en tenue d'extérieur, boutonnant ses gants. Elle a également servi de modèle pour plusieurs œuvres de son mari qui s'inscrivent hors du registre du portrait, notamment *Dreaming* (*Rêvant*), 1889, l'une des deux toiles qu'il a présentées au Salon de Paris de 1889.

GAUCHE : Mary Hiester Reid, *Chrysanthemums* (*Chrysanthèmes*), 1891, huile sur toile, 52,9 x 76,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : George Agnew Reid, *Sketch Portraits of GAR and MHR* (*Esquisses de portraits de GAR et MHR*), 1896, huile sur toile, 34,9 x 24,4 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Le portrait de 1898 montre Hiester Reid en train d'arranger un bouquet de roses. Bien qu'elle soit une peintre de paysages et de jardins accomplie, elle est surtout connue pour ses nombreuses compositions de fleurs coupées, en plus d'être elle-même souvent comparée à une fleur. Après sa mort en 1921, un journaliste du *Toronto Telegram* se souvient d'elle en ces termes : « La belle dame des fleurs, dont la mémoire est telle une rose parfumée[1] ». Hiester Reid n'avait pourtant rien d'une fleur fragile. Avec audace, elle a sans relâche bâti et maintenu une carrière d'artiste professionnelle. En retour, son mari évite tout épanchement sentimental dans leur relation tant personnelle que professionnelle, s'alliant avec sa femme dans la promotion conjointe de leur art. Le couple organise de grandes expositions de leurs œuvres en 1888, 1891 et 1892. Ensemble, ils travaillent sur trois articles de journaux décrivant leurs voyages en Europe en 1896 : Mary rédige les articles que George illustre[2]. Tous deux enseignent également à des élèves dans leurs ateliers de Toronto et d'Onteora.

Le portrait de 1898 révèle le respect professionnel et la proximité personnelle qui semblent avoir défini leur mariage. L'intimité que Reid entretient avec son épouse transparaît dans la tendresse qui émane de l'image et son caractère informel – des qualités renforcées par le coup de pinceau doux, quasi impressionniste, et l'effet atmosphérique, que le peintre expérimentait depuis le début des années 1890. Par ailleurs, le projecteur qui met en lumière le geste d'arranger les fleurs souligne le respect dont jouissait Hiester Reid en tant que peintre professionnelle.

On ignore si le mariage de George avec Mary Hiester Reid a été affecté par l'amitié personnelle et professionnelle que le premier entretenait depuis des décennies avec Mary Wrinch (1877-1969). On sait toutefois que Wrinch est devenue la seconde épouse de Reid un peu plus d'un an après la mort de Hiester Reid. Molly Peacock, dans son étude biographique sur cette dernière, propose un éclairage intéressant sur la complexité des liens entre Wrinch et son « peintre-père-professeur-et-sorte-d'amoureux », ainsi que sa « peintre-mère-professeure-sœur-rivale-en-quelque-sorte-adorée[3] ».

HOMMAGE AUX PIONNIERS – LEURS NOMS ET LEURS ACTES, REMÉMORÉS ET OUBLIÉS, SONT ICI HONORÉS 1898-1899, RESTAURATION EN 1929

George Agnew Reid, *Hail to the Pioneers, Their Names and Deeds Remembered and Forgotten We Honour Here* (*Hommage aux pionniers – Leurs noms et leurs actes, remémorés et oubliés, sont ici honorés*), 1898-1899, restauré en 1929
Huile sur toile montée sur un mur de pierre, comprenant *The Arrival of the Pioneers (L'arrivée des pionniers)*, 213,4 x 426,7 cm; *Staking a Pioneer Farm* (*Jalonnement à la ferme des pionniers*), 213,4 x 518,2 cm; et quatre figures allégoriques
Municipal Buildings (ancien hôtel de ville de Toronto)

L'image ci-dessus représente un élément de *Hail to the Pioneers* (*Hommage aux pionniers*) intitulé *Staking a Pioneer Farm* (*Jalonnement à la ferme des pionniers*).

Les peintures murales de Reid pour le hall d'entrée de ce qui est aujourd'hui l'ancien hôtel de ville de Toronto – lesquelles constituent également ses premières œuvres destinées à un espace public et son cycle le plus apprécié – comportent trois parties. *L'arrivée des pionniers* est disposée à gauche des trois arches de l'entrée, *Jalonnement à la ferme des pionniers*, à droite, tandis que les figures allégoriques ailées, *Discovery* (*Découverte*), *Fame* (*Renommée*), *Fortune et Adventure* (*Aventure*), trônent dans les quatre écoinçons des arches permettant d'accéder à la rue Queen. Les deux panneaux principaux traitent de l'établissement rural en Ontario, avec des sujets rappelant ceux des peintures murales consacrées à l'histoire de la capitale française que Reid avait admirées

à l'hôtel de ville de Paris. Les quatre figures allégoriques représentent quant à elles l'histoire et les aspirations de la ville de Toronto.

GAUCHE : George Agnew Reid, *The Arrival of the Pioneers* (*L'arrivée des pionniers*), 1898-1899, huile sur toile montée sur un mur de pierre, 213,4 x 426,7 cm, Municipal Buildings de Toronto. DROITE : George Agnew Reid, *Fame* (*Renommée*), 1898-1899, huile sur toile montée sur un mur en pierre, dimensions inconnues, Municipal Buildings de Toronto.

Byron (plus tard sir Edmund) Walker (1848-1924), à titre de président de la Toronto Guild of Civic Art, définit ces peintures murales comme les premières étapes du développement d'une « grande école nationale de peinture murale[1] ». Des réactions différentes sont cependant exprimées. L'une d'elles, publiée dans *The Canadian Architect and Builder*, condamne l'ensemble qui « est très loin de ce que l'on peut raisonnablement attendre d'une œuvre monumentale de ce type », caractérisant la conception, la composition, le dessin et la couleur comme étant « insipides », et arguant que les vêtements des personnages ne donnent pas une bonne idée des proportions de leurs corps[2]. Quelques mois plus tard, les conseillers municipaux refusent d'approuver le budget pour des peintures murales supplémentaires proposées pour le même lieu, prétextant un manque de financement. On ne sait pas si les réserves émises sur la qualité de l'*Hommage aux pionniers* ont joué un rôle dans cette prise de décision.

La conservatrice Rosalind Pepall montre à quel point ces peintures témoignent de l'admiration de Reid pour l'art mural de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), qu'il a étudié à Paris et au Musée de Picardie, à Amiens, en 1888, 1889 et 1896. Dans *L'arrivée des pionniers*, la mère et l'enfant rappellent des figures comparables tirées des peintures murales de Puvis de Chavannes, comme *Ave Picardia Nutrix*, 1864, du Musée de Picardie. Suivant l'exemple du peintre français, Reid simplifie ses formes, privilégie une palette limitée de couleurs sourdes et non modulées, tout en présentant une surface mate qui se rapproche du fini de la fresque. Reid privilégie aussi la représentation de figures plutôt statiques, aux allures de silhouettes, qui contrastent avec les personnages de ses peintures de chevalet antérieures, où l'arrondi des corps est souligné par de subtiles transitions tonales.

Reid s'est également inspiré de l'habileté de Puvis de Chavannes à harmoniser ses peintures murales avec l'architecture environnante. La forte horizontalité des murs sur lesquels les panneaux rectangulaires sont montés se répercute dans le bloc que constituent les pionniers, tous de la même hauteur, ainsi que dans le mouvement de gauche à droite créé par le passage d'une figure à l'autre. Cette mouvance tient compte de la situation des peintures murales dans une entrée, un espace qui n'est pas destiné à la contemplation immobile. Les troncs d'arbres dans *Jalonnement à la ferme des pionniers* et les personnages en position debout dans les deux panneaux font écho aux pilastres latéraux et aux colonnes situées à proximité. Reid a aussi opté pour des couleurs similaires à celles de l'architecture : les vêtements gris-brun répondent à la teinte du grès, et les roses discrets sont assortis aux bases des colonnes et à la mosaïque du sol. Quand Puvis de Chavannes travaillait sur les peintures murales de l'escalier de la

bibliothèque publique de Boston, il avait fait expédier des pierres du site à son atelier parisien pour qu'il puisse choisir des couleurs parentes. Reid fait de même pour son projet destiné au bâtiment public torontois, duquel il tire des échantillons de pierre qu'il dispose à côté de ses toiles pendant qu'il les peint[3].

PIANO ET BANC DE PIANO 1900
ET CABINET DE MUSIQUE 1905

(GAUCHE) George Agnew Reid, *Piano and Piano Bench* (*Piano et banc de piano*), 1900
Meuble pour piano droit en chêne teinté et ciré avec quatre peintures à l'huile sur bois, avec tabouret en chêne teinté et ciré; piano : 145,6 x 159,5 x 72,3 cm; tabouret : 53,2 x 105,5 x 29,7 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

(DROITE) George Agnew Reid, *Music Cabinet* (*Cabinet de musique*), 1905
Meuble en chêne teinté et ciré avec quatre peintures à l'huile sur bois, 107 x 51 x 46,1 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

À la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle, la musique est un thème populaire dans les arts visuels, en particulier dans le contexte du mouvement Arts and Crafts, qui promeut l'importance égale et l'interdépendance de l'ensemble des arts visuels et du spectacle. Lui-même adepte des théories et de l'esthétique Arts and Crafts, en plus d'être un chanteur et instrumentiste amateur, Reid représente la musique dans ses peintures de chevalet et ses peintures murales. Ce piano a été confectionné à Toronto par la Reid Brothers Manufacturing Company (qui ne présente aucun lien de parenté avec l'artiste) tandis que le banc est l'ouvrage de Reid. Le cabinet de musique est quant à lui l'œuvre d'Edwin Challener (1843-1914), père menuisier du peintre Frederick Challener (1869-1959), premier élève de Reid, devenu son ami et collègue de toujours.

GAUCHE : George Agnew Reid, *Adagio*, 1893, huile sur toile, 76,5 x 127 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Sir Edward Burne-Jones et Studio de sir Edward Burne-Jones, décoration peinte sur le piano Graham, 1879-1880, huile sur bois, 9 x 260 x 142 cm, collection privée, Angleterre.

Les trois meubles révèlent des caractéristiques du mouvement Arts and Crafts, notamment l'usage d'un bois non exotique (le chêne), le recours aux lignes simples et épurées, la valorisation de techniques de construction traditionnelles, et l'évacuation de tout ornement excessif ou inapproprié. Le choix de Reid de décorer le piano et le meuble avec ses propres peintures pourrait bien être un clin d'œil aux meubles peints produits en Angleterre par la firme Arts and Crafts de Morris, Marshall, Faulkner & Co. et par sa successeure, Morris & Co. Une autre inspiration tout aussi plausible tient dans le magnifique piano à queue décoré par Edward Burne-Jones (1833-1898) – un artiste associé à William Morris (1834-1896) et très admiré par Reid – sur le thème d'un poème de Morris consacré au musicien grec mythique Orphée et sa femme, Eurydice[1].

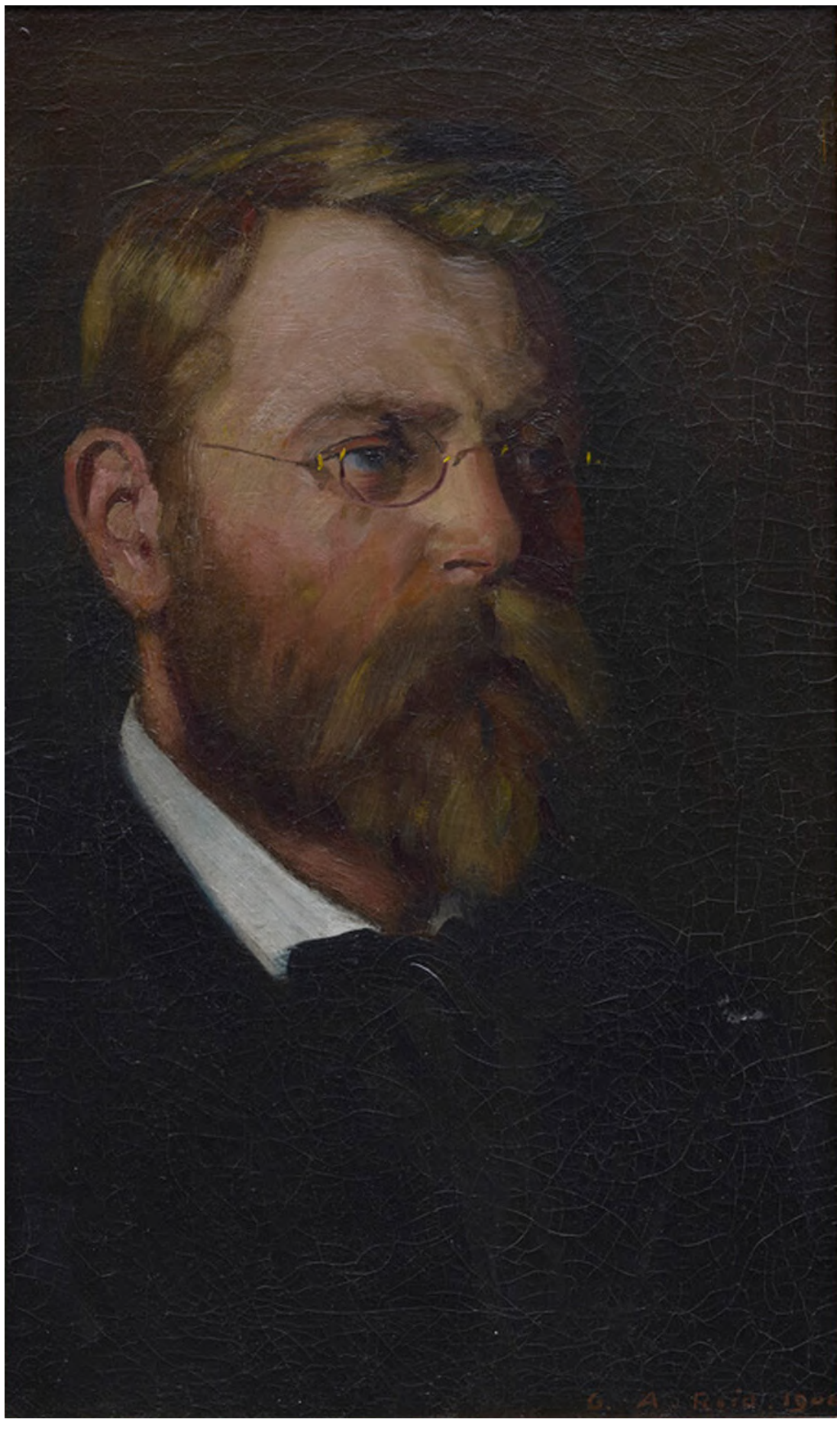
Sur le piano de Reid, les peintures représentent des scènes d'extérieur. Sur la face avant gauche, *Music* (*Musique*) montre un jeune homme jouant du luth pour un public de cinq personnes. Sur la face avant droite, dans *Dance* (*Danse*), un couple danse sous le regard d'autres protagonistes. Sur le côté gauche, *Adagio* déploie un paysage de coucher de soleil, équilibré par *Largo*, à droite, qui illustre un paysage sous le clair de lune. Le cabinet de musique comporte également quatre vues extérieures. *Adagio* présente un personnage masculin qui joue de la flûte, tandis que *Largo* offre une scène de lever de lune. *Allegro* représente une femme dont les cheveux flottent au vent, et *Andante* la dépeint dans une posture pensive. Les titres des œuvres sont tous des termes qui se rapportent aux mouvements dans l'exécution musicale.

Les albums de Reid contiennent des croquis et des photographies de ce piano, dont un dessin accompagné d'une inscription qui date sa production de 1900[2]. C'est l'année où il présente l'instrument à l'Exposition des arts appliqués organisée par la Ontario Society of Artists. Un critique décrit le piano comme étant en noyer noir, mais il s'agit sans doute d'une erreur, car Reid ne semble pas avoir décoré d'autres pianos[3]. Une autre critique, associée au *Toronto Star*, s'extasie devant l'instrument, qu'elle décrit comme « un rêve d'unicité, de simplicité et de force » par rapport aux « choses hideuses et encombrantes [que] sont la plupart des pianos[4] ». Les notions de forme adaptée à l'usage et de rejet des ornements superflus s'inscrivent au cœur du mouvement Arts and Crafts.

Reid présente à nouveau le piano dans l'exposition annuelle de 1904 organisée par la Arts and Crafts Society of Canada (plus tard, la Canadian Society of Applied Art). Offerte à 500 dollars, la pièce semble être demeurée invendue, puisqu'elle apparaît dans une photographie de la maison des Reid sur Indian Road[5]. En outre, une photographie du piano, tirée d'un des albums de l'artiste, porte l'inscription de son adresse à Wychwood Park. Lors de l'exposition de 1905 de la Arts and Crafts Society of Canada, Reid expose cette fois le cabinet de musique, le décrivant dans le catalogue comme un « Music Cabinet with

Painted Decorations. Fabriqué par E. Challener [Cabinet de musique avec décorations peintes. Fabriqué par E. Challener]».

PORTRAIT DE GUSTAV HAHN 1906



George Agnew Reid, *Portrait of Gustav Hahn* (*Portrait de Gustav Hahn*), 1906
Huile sur toile, 51,4 x 31,5 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

GEORGE AGNEW REID

Sa vie et son œuvre par Brian Foss

C'est au moyen d'une palette sombre que Reid compose le portrait de Gustav Hahn (1866-1962). Le modèle affiche une expression sérieuse et ne regarde pas le spectateur. Pourtant, il s'agit du portrait d'un ami proche, d'un collègue et d'un voisin de Reid qui partageait avec lui son attachement à William Morris (1834-1896) et au mouvement Arts and Crafts.

Hahn est né en Allemagne, où il a suivi une formation de designer. En 1888, il s'établit à Toronto où il travaille de 1892 à 1916 pour Elliott & Son, la principale entreprise de décoration intérieure de la ville. Hahn y est engagé comme peintre mural et concepteur de vitraux, de meubles, d'objets en métal ou de maroquinerie. Comme Reid, avec qui il enseigne à la Central Ontario School of Art and Industrial Design de 1895 à 1902, Hahn est un peintre mural passionné. En 1892, il obtient le mandat de décorer la salle principale de l'édifice législatif de l'Ontario, récemment construit à Queen's Park, avec les figures allégoriques *Moderation* (*Tempérance*), *Justice*, *Power* (*Puissance*) et *Wisdom* (*Sagesse*). En outre, Hahn compte parmi les six artistes qui se sont joints à Reid dans la soumission d'un projet, finalement infructueux, visant à orner les édifices du Parlement fédéral de peintures murales; la contribution de Hahn aurait consisté en la composition d'une série de figures allégoriques représentant les vertus nationales du Canada. En 1908, Hahn peint *Truth* (*Vérité*) et Justice dans la salle du conseil de l'hôtel de ville de Toronto. C'est dans le même bâtiment que Reid installe, en 1899, ses murales *Hail to the Pioneers* (*Hommage aux pionniers*), après quoi il tente, en vain, d'intéresser le conseil municipal à la décoration de la salle même du conseil.

Gustav Hahn, *Power* (*Puissance*), peinture murale, Assemblée législative de l'Ontario, Toronto.

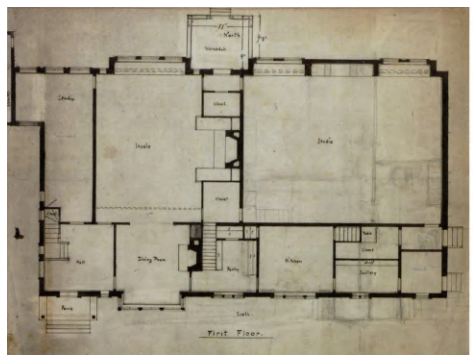
Comme Reid, Hahn est le cofondateur en 1903 de la Arts and Crafts Society of Canada (qui deviendra plus tard la Canadian Society of Applied Art). Avec sa femme, Ellen Smith (1869-1965), une artisane spécialisée dans le travail du cuir, il habite une maison conçue par l'architecte Arts and Crafts Eden Smith (1858-1949) dans le quartier High Park de Toronto, près de la maison des Reid sur Indian Road. Les Hahn suivront plus tard les Reid en déménageant à Wychwood Park. L'amitié étroite qui unit les deux couples se poursuivra après le départ de Hahn de Toronto – motivé par des sentiments anti-allemands pendant la Première Guerre mondiale –, lorsque l'artiste s'installera à Brooklin (un village qui fait aujourd'hui partie de Whitby) pour devenir agriculteur.

UPLAND COTTAGE 1906-1908

George Agnew Reid, Upland Cottage, 1906-1908
Wychwood Park, Toronto
Photographie de Chung Po Bau

La deuxième et plus importante maison de Reid à Toronto, Upland Cottage, est seulement la troisième demeure construite dans le quartier de Wychwood Park. Reid y vit de 1907-1908 jusqu'à sa mort en 1947. Ses albums de coupures contiennent plusieurs dessins préparatoires de la maison,[1] dont la conception a donné le ton à une grande partie des architectures ultérieures de Wychwood. Si Reid est l'architecte de plusieurs résidences et autres bâtiments du Onteora Club dans l'État de New York, il n'est l'auteur que de trois bâtiments d'importance au Canada : deux maisons à Toronto pour lui-même et sa première épouse, Mary Hiester Reid (1854-1921), ainsi que les nouveaux locaux du Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO).

Upland Cottage est situé à la limite nord de Wychwood Park. Le terme «Upland [hautes terres]» fait référence à sa situation en surplomb d'un ravin. «Cottage», nom communément donné aux maisons que Reid a conçues à Onteora, fait référence à la fois à leur emplacement champêtre et à leur conception, qui inclut des éléments stylistiques des petites



GAUCHE : George Agnew Reid, plan d'étage pour Upland Cottage, 1906, collection de la famille Giacomelli. DROITE : The Orchard, Chorleywood, Hertfordshire, Angleterre, 1899, conçu et construit par Charles Voysey, date inconnue, photographie non attribuée.

maisons de campagne anglaises.
Comme pour Bonnie Brae, la maison-atelier des Reid à Onteora, Upland Cottage et son aménagement paysager se complètent; la maison s'intègre parfaitement à son cadre naturel au lieu de s'y imposer.

L'engagement de longue date de Reid envers les principes de simplicité et de clarté visuelles du mouvement Arts and Crafts, ainsi que son penchant pour la mise en valeur des matériaux naturels dans le respect de leurs qualités propres relient Upland Cottage aux travaux d'architectes-designers Arts and Crafts britanniques tels que Baillie Scott (1865-1945) et Charles Voysey (1857-1941). L'extérieur de la maison révèle par ailleurs d'autres caractéristiques du style Arts and Crafts : une façade à l'asymétrie pittoresque, un toit fortement pentu coiffé de pignons, des fenêtres à battants et un stuc de couleur crème. L'intérieur d'Upland Cottage est également imprégné et unifié par l'esthétique Arts and Crafts omniprésente. Elle s'incarne dans les chevrons apparents, l'usage étendu de bois non exotique (du pin) pour les murs et les planchers, les décorations murales réalisées par Mary Hiester Reid, la cheminée bordée d'assises dans l'atelier de cette dernière, ainsi que les meubles et accessoires, conçus pour la plupart par George. Enfin, l'atelier à deux étages de Hiester Reid présente l'un des motifs architecturaux phares de son mari : un balcon qui s'étend sur toute la longueur d'un des murs.

En 1922, après son mariage avec Mary Wrinch (1877-1969), Reid ajoute un porche à deux étages et un solarium sur le côté nord de la maison. Pour les terrains voisins de l'avenue Alcina, il conçoit deux maisons-ateliers destinées à la location, puis comble l'espace entre Upland Cottage et ces bâtiments par trois jardins emmurés. Le plus grand, le jardin central, comporte un bassin circulaire et une fontaine. Reid veille à ce que ces ajouts améliorent plutôt que nuisent à Upland Cottage. La maison est toujours habitée aujourd'hui, fidèlement préservée par ses propriétaires.

ÉGLISE ALL SOULS 1894

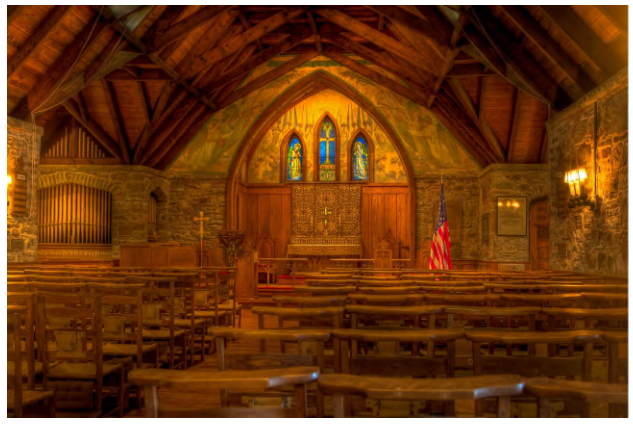
George Agnew Reid, église All Souls, 1894, agrandie et modifiée en 1910 et 1915-1916
Onteora, New York
Photographie de Scott O'Donnell

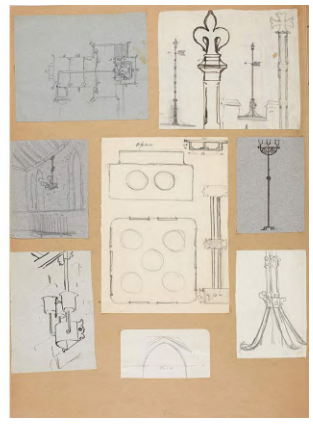
L'église All Souls est la première de deux structures ecclésiastiques conçues par Reid dans les Catskills de l'État de New York, la seconde étant une église pour la communauté de villégiature Twilight Park, située à plusieurs kilomètres d'Onteora. All Souls est le seul bâtiment non résidentiel pour lequel Reid réalise à la fois le design architectural et la décoration intérieure. Dès le début du projet, l'artiste est impliqué dans tous les volets : il dessine les plans, choisit les matériaux (y compris la pierre des champs locale pour le revêtement extérieur) et supervise le chantier de construction.

L'extérieur des autres bâtiments que conçoit Reid pour la communauté d'Onteora s'inspire de l'esthétique Arts and Crafts en même temps qu'il emprunte divers éléments du style des maisons de campagne anglaises et à l'architecture vernaculaire américaine (notamment le style Shingle). En revanche, All Souls présente une structure néo-gothique, avec sa forme trapue, sa tour carrée crénelée (mais dépourvue de son clocher pointu d'origine, consumé dans un incendie), ses contreforts en escalier et ses fenêtres en lancettes. En 1910, Reid ajoute un transept et agrandit le chœur, augmentant ainsi la capacité d'accueil du bâtiment de soixante-quinze pour cent. En 1915 et

1916, Reid apporte d'autres modifications à l'église, dont l'ajout d'une sacristie et le remodelage des fenêtres.

Contrairement à l'extérieur du bâtiment, l'intérieur offre une magnifique expression de l'union des arts propre au langage du mouvement Arts and Crafts. Encadrant l'autel, les peintures murales montrent des anges en train de prier et de jouer de la musique : un thème qui souligne le caractère non confessionnel de l'église en évitant toute référence à des croyances spécifiques. Au départ, deux peintures murales ornaient la surface voûtée au-dessus de chaque côté du chœur.





GAUCHE : Vue intérieure de l'église All Souls, Onteora, New York, 2010, photographie de Louis Dallara. DROITE : George Agnew Reid, *page 62 du volume 2 de l'album de coupures : Huit croquis de la décoration d'Onteora, église All Souls*, 1894, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

En 1910, ce programme décoratif est largement étendu : les murales d'origine sont repeintes et une autre composition est ajoutée au-dessus de l'autel. Reid s'est occupé de peindre ces murales, tout comme il a conçu la plupart des objets d'art appliqué du bâtiment, dont les supports d'éclairage, les outils de cheminée et probablement les chaises qui encadrent l'autel. Seuls quelques éléments échappent à sa conception, notamment les vitraux acquis en 1916 auprès de l'entreprise londonienne Heaton, Butler & Bayne, un important fournisseur de vitraux néo-gothiques pour les églises de Grande-Bretagne, de son empire et des États-Unis.

Église encore en activité de nos jours, All Souls a été inscrite en 1933 au Registre national des lieux historiques des États-Unis, qui recense les sites jugés dignes d'être préservés pour leur valeur artistique ou leur importance historique.

OPÉRATRICES DE MACHINE 1919

George Agnew Reid, *Women Operators* (*Opératrices de machine*), 1919
Huile sur toile, 122,8 x 168,2 cm
Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa

Opératrices de machine montre des employées d'usine de la Première Guerre mondiale produisant des obus destinés à un usage outre-mer. Bien que ce sujet – une usine en temps de guerre où les femmes prédominent – soit inédit dans l'œuvre de Reid, cette peinture est néanmoins pleinement représentative de ses tableaux de guerre. Son grand format, sa palette adoucie et sa composition – des figures affairées dans un vaste espace – sont des caractéristiques communes à ses cinq autres toiles représentant des sujets d'usines.

Quand la Grande-Bretagne déclare la guerre à l'Allemagne le 4 août 1914, le Canada, en tant que dominion de l'Empire britannique soumis à la politique étrangère de ce dernier, entre en guerre le même jour. Si l'âge de Reid le rend inéligible au service militaire actif, avec son épouse Mary Hiester Reid (1854-1921), il soutient l'effort de guerre par d'autres moyens. En novembre 1916, le Canadien William Maxwell Aitken (premier lord Beaverbrook à partir de janvier 1917, qui deviendra plus tard ministre de l'information britannique) crée le

GEORGE AGNEW REID

Sa vie et son œuvre par Brian Foss

Fonds de souvenirs de guerre canadiens (FSGC) pour rendre compte de la participation du Canada au conflit. Au départ, le FSGC se concentre sur des sujets européens, pour lesquels il emploie des artistes d'abord britanniques, puis canadiens, comme Augustus John (1878-1961), William Orpen (1878-1931), James Wilson Morrice (1865-1924), Maurice Cullen (1866-1934) et A.Y. Jackson (1882-1974).

GAUCHE : Frances Loring, *Noon Hour at a Munitions Plant* (*L'heure du midi dans une usine de munitions*), 1918-1919, bronze, 88,9 x 186,7 x 15 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Henrietta Mabel May, *Women Making Shells* (*Femmes fabriquant des obus*), 1919, huile sur toile, 182,7 x 214,9 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Plus tard durant la guerre, Eric Brown, le directeur de la Galerie nationale (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada), obtient un financement du FSGC pour passer commande à des artistes produisant des témoignages visuels de la guerre à l'intérieur des frontières du Canada. Au printemps 1918, sir Edmund Walker, le vieil ami et mécène de George Agnew Reid, accepte de recommander les artistes susceptibles de recevoir des contrats du FSGC. Quelques mois plus tard, sans surprise, Reid se voit proposer une commande pour « réaliser des dessins en rapport avec les divers travaux effectués pour la Commission impériale des munitions du Canada ».[1] Il en résulte dix-huit dessins au pastel de taille moyenne et six grandes toiles à l'huile ayant pour thème la production de munitions, dont *Opératrices de machine*, ainsi qu'une peinture encore plus grande (244,5 x 182,5 cm) consacrée aux célébrations du jour de l'Armistice dans le centre-ville de Toronto.

Opératrices de machine se distingue parmi les toiles d'usine de Reid par le fait que tous les personnages représentés sont des femmes. Pendant la guerre, quelque 12 000 femmes effectuent des travaux dangereux dans les usines de munitions canadiennes, remplaçant les hommes partis s'engager dans les forces armées. L'intérêt du public pour ces travailleuses est grand, ce qui conduit le FSGC à accorder des contrats non seulement à Reid, mais aussi aux peintres Henrietta Mabel May (1877-1971) et Dorothy Stevens (1888-1966), ainsi qu'aux sculptrices Frances Loring (1887-1968) et Florence Wyle (1881-1968).

Women Making Shells (*Femmes fabriquant des obus*), 1919, de May, traite du même sujet qu'*Opératrices de machine*, mais en présentant un grand nombre de figures par rapport au tableau relativement épuré de Reid. Bien que la composition de ce dernier soit deux fois plus petite que celle de May (182,7 x 214,9 cm), il s'agit de la seule œuvre significative illustrant des travailleuses canadiennes du secteur des munitions de la Première Guerre mondiale peinte par un artiste masculin. Parmi les autres tableaux de Reid portant sur le sujet des munitions, *Opératrices de machine* constitue l'une de ses dernières explorations d'un sujet humain contemporain. Par la suite, le peintre se tournera progressivement vers des thèmes historiques et des paysages.

LA VALLÉE DE L'AGAWA 1932

George Agnew Reid, *The Valley of the Agawa* (*La vallée de l'Agawa*), 1932
Huile sur toile, 101,6 x 127 cm
Collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario, Toronto

La vallée de l'Agawa incarne bien les peintures qui dominent la production artistique de Reid entre le milieu des années 1920 et le début des années 1940. Ce type de vue contraste grandement avec celles, placides et maîtrisées, de ses premiers paysages. Peinte à Toronto à partir de croquis réalisés dans la région d'Algoma en Ontario, accidentée sur le plan géologique, *La vallée de l'Agawa* révèle un vaste paysage naturel mis en lumière par un éclairage dramatique. À travers ces images, Reid – qui s'intéresse à l'art comme expression de l'identité canadienne depuis ses premières œuvres – prouve qu'il est aussi fasciné par la région d'Algoma que l'étaient les membres nationalistes du Groupe des Sept à la fin des années 1910 et au début des années 1920. Il est toutefois généralement hostile à ce qu'il considère comme les techniques modernistes bâclées du groupe.

La première femme de Reid, Mary Hiester Reid (1854-1921), meurt en octobre 1921. Un an plus tard, il épouse son ancienne élève, Mary Wrinch (1877-1969),

une artiste professionnelle de dix-sept ans sa cadette. Pour la première fois en 1906, Wrinch visite Muskoka, sur la côte sud-est de la baie Georgienne, où elle retourne fréquemment par la suite. Lors de son mariage avec Reid, elle expose régulièrement des paysages de l'Ontario et du Québec, qui sont souvent colorés et peints avec vigueur. C'est en 1925 qu'elle et Reid se rendent pour la première fois dans le nord-est de l'Ontario, voyageant de Sault Ste. Marie à la région d'Algoma. Le couple est fasciné par les paysages hostiles qu'il y découvre.

GAUCHE : Mary Wrinch, *Bay of Reflections: Temagami Forest Reserve* (*Baie des reflets : réserve forestière de Temagami*), s.d., huile sur toile, 86,2 x 96,8 cm, University College, Université de Toronto. DROITE : Mary E. Wrinch, *page 3 de l'album de coupures (détail) : Peinture de Wrinch au lac des baies*, v.1905-1910, Fonds Mary E. Wrinch, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Les voyages des Reid vers le nord coïncident avec la familiarité grandissante de la population canadienne envers les paysages inhospitaliers de la région d'Algoma, promus par le Groupe des Sept après 1917. *La vallée de l'Agawa* est cependant très différente d'autres œuvres telles que *Beaver Swamp*, *Algoma* (*Le marais des castors, Algoma*), 1920, de Lawren S. Harris (1885-1970). En effet, bien que les deux tableaux présentent une composition similaire, avec des avant-plans sombres bordés d'arbres de chaque côté et ouvrant sur une vue plus lumineuse, leur comparaison révèle des différences significatives. La peinture de Reid ne porte pas le sentiment d'inquiétude sourde qui habite celle de Harris; sa palette de couleurs est moins riche; et la matière n'y est pas appliquée avec la même générosité. Si la composition de Harris semble rendre compte d'une expérience viscérale en terrain accidenté, l'œuvre de Reid a un caractère plus illustratif.

En 1928, une critique britannique présente une comparaison similaire entre des paysages de l'Algoma, dont la vue de Reid, empreinte d'une « atmosphère d'isolement et de mystère, mais de lumière plutôt que de morosité », opposée au « style décoratif audacieux » du Groupe des Sept[1]. En 1926, une critique avait pour sa part décrit les paysages nordiques de Reid comme « une nouvelle direction pour lui, dans laquelle il n'a pas manqué de se distinguer[2] ». À ces peintures toutefois, les commentaires des journaux consacrent rarement plus que quelques lignes occasionnelles, sans doute en raison de la forte réputation du Groupe des Sept en ce qui a trait à la représentation de paysages hostiles. Fait révélateur s'il en est, en 1931, à l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada, Reid présente trois paysages nordiques aux côtés de *Champlain Dreams of the Way to Cathay* (*Champlain rêve du chemin pour Cathay*). Si les critiques accordent une attention considérable à la toile consacrée à Champlain, les trois paysages de Reid sont passés sous silence.

LES CHERCHEURS D'OR V.1935

George Agnew Reid, *The Prospectors* (*Les chercheurs d'or*), v.1935
Gravure et pointe sèche sur papier vélin, 25,1 x 30,4 cm; plaque : 20 x 25 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Les chercheurs d'or est une estampe d'après-guerre rare dans la production de Reid, car elle est dominée non par le paysage mais par des figures humaines : trois hommes vus en plan rapproché. Ce type de composition rappelle les peintures antérieures de l'artiste, dominées par des figures à grande échelle, dont *The Call to Dinner* (*L'appel pour le dîner*), 1886-1887, *The Story* (*L'histoire*), 1890, et *Hail to the Pioneers* (*Hommage aux pionniers*), 1898-1899. *Les chercheurs d'or* compte également parmi les gravures les plus ambitieuses et les plus complexes visuellement que Reid ait produites entre la fin de la Première Guerre mondiale et le début des années 1940. C'est aussi un témoignage de son enthousiasme de fin de carrière pour un moyen d'expression – la gravure – qu'il n'a auparavant pratiqué que de manière mineure et sporadique. L'importance que Reid accorde à la composition est

évidente, non seulement dans son choix d'exposer l'estampe en 1940 à la Société des peintres-graveurs canadiens, mais aussi parce qu'il en tire une peinture à l'huile de 76,2 sur 101,6 cm qui définira la composition de l'estampe subséquente sur le même thème.

GAUCHE : George Agnew Reid, *The Prospectors* (*Les chercheurs d'or*), 1933, peinture à l'huile, 122,5 x 148 cm, collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario, Toronto.
DROITE : George Agnew Reid, *Abitibi Canyon* (*Gorge en Abitibi*), 1930, eau-forte sur papier vélin, 26,7 x 19,7 cm; plaque : 20,1 x 13,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

C'est sans doute durant ses premières semaines à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts que Reid explore initialement l'art de l'estampe, peut-être dans les conférences- démonstrations du graveur britannique Francis Seymour Haden (1818-1910)[1]. En 1885, Reid devient membre de l'Association des graveurs canadiens récemment fondée (et restructurée en 1916 pour devenir la Société des peintres-graveurs canadiens), et de 1883 à 1893 environ, l'artiste réalise cinq estampes. Bien qu'il expose deux monotypes lors de l'exposition annuelle de l'Académie royale des arts du Canada en 1912, ce n'est qu'en 1919 – à l'âge de cinquante-huit ans, alors qu'il occupe une place centrale dans l'art canadien – qu'il se consacre franchement à la réalisation et à l'exposition d'eaux-fortes, de pointes-sèches et de monotypes. De 1919 à 1942, il présente ses estampes presque chaque année, notamment dans le cadre des expositions annuelles de la Société des peintres-graveurs canadiens[2].

La grande majorité des estampes de Reid créées après 1919 représentent des paysages, en particulier ceux du nord-est de l'Ontario qu'il a explorés avec sa seconde épouse, Mary Wrinch Reid (1877-1969), dans les années 1920 et 1930, et qu'il a d'abord documentés in situ par de petites esquisses à l'huile sur carton. S'il rejette l'art du Groupe des Sept, sa pratique, qui consiste à réaliser des croquis de paysages peu peuplés puis à les retravailler pour en faire des images plus abouties, rejoint celle du collectif, qui traitait des motifs similaires dans les années 1920 et 1930.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

George Agnew Reid a exprimé son engagement envers le Canada à travers des peintures de chevalet et des murales qui portent sur l'histoire et l'identité canadiennes à une époque où le débat sur la manière dont le pays pouvait se distinguer à l'international faisait rage. Dans l'art de Reid, ces questionnements s'expriment notamment dans la représentation des peuples et des sujets autochtones. Le peintre compte également parmi les plus ardents et influents défenseurs de l'idéal d'une créativité et d'une beauté imprégnant les espaces publics et privés pour améliorer la vie de tout le monde. Fidèle à cette conviction, il a été un bâtisseur et un réformateur assidu d'infrastructures et d'institutions artistiques, en plus d'avoir assuré

la formation de plusieurs générations d'élèves en tant que professeur d'art.

LE CANADA EN PEINTURE

Au tournant du vingtième siècle, trente ou quarante ans après la Confédération, la question de la définition de l'« art canadien » préoccupe beaucoup d'artistes. Certain·es soutiennent qu'en tant qu'entité politique, le Canada est encore trop jeune pour que son art soit différent de celui des anciens pays. D'autres identifient des motifs spécifiquement canadiens, tels que les paysages, la flore, la faune et les populations autochtones. Reid s'engage pour sa part à créer des œuvres qui reflètent autant que possible son pays d'origine. « L'art canadien, explique-t-il, doit représenter les idées de nationalité et de développement[1]. »

GAUCHE : Jules Breton, *The Morning* (*Le matin*), 1888, huile sur toile, 101,6 x 76,2 cm, collection privée. DROITE : Elizabeth Nourse, *Humble Menage (or A Humble Home) Humble ménage* (*ou Une humble demeure*), 1895-1897, huile sur toile, 100,3 x 100,3 cm, Grand Rapids Art Museum, Michigan.

En 1886, J.E. Hodgson, le secrétaire de la Royal Academy of Arts britannique, déclare que l'un des principaux marqueurs de l'identité canadienne relève de l'histoire relativement récente de la colonisation européenne[2]. Fils de parents immigrants, Reid adhère à cette position et espère que ses scènes de genre rurales – dont *The Story* (*L'histoire*), 1890, *Forbidden Fruit* (*Fruit défendu*), 1889, et *Mortgaging the Homestead* (*Une hypothèque sur la ferme*), 1890 – illustrent des facettes importantes du caractère et de l'identité du Canada.

Dans les années 1890, cependant, les sujets de genre sont devenus la langue commune des artistes d'Europe et des États-Unis, comme Jules Breton (1827-1906) et Jean Geoffroy (1853-1924) en France, ainsi que Daniel Ridgway Knight (1839-1924), Anna E. Klumpke (1856-1942), Elizabeth Nourse (1859-1938) et Gari Melchers (1860-1932) aux États-Unis. Ces artistes, et d'autres partageant leurs idées, espèrent que la peinture de genre garantira leur succès lors des grandes expositions internationales, en particulier au Salon de Paris, où ce registre est apprécié tant par la critique que le grand public. Cette appropriation internationale des sujets de genre rend difficile leur reconnaissance comme expression d'une identité nationale spécifique. Or, pour certain·es, comme cet éminent critique britannique, l'art canadien doit être « canadien jusqu'à la moelle[3] » et ne pas se rattacher à des thèmes ou à des procédés français. Il est intéressant de noter que dix ans après cette déclaration, dans les années 1890, Reid aura considérablement ralenti la production de grandes peintures de chevalet à sujets ruraux. Au milieu de la décennie, il

réorientera son exploration de l'identité canadienne, passant de la peinture de chevalet à la peinture murale.

George Agnew Reid, *Drawing Lots* (*Tirage au sort*), 1888-1902, huile sur toile, dimensions d'ensemble (triptyque encadré) : 118,2 x 319,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

La familiarisation de Reid, en 1888 et 1889, avec la peinture murale française au sein de bâtiments d'importance nationale, notamment l'hôtel de ville de Paris, constitue une étape phare de sa transition. Sous cette influence, il conçoit ses premières peintures murales publiques pour le Municipal Buildings de Toronto. Ces œuvres traduisent son intérêt profond pour l'histoire rurale, mais leur emplacement dans l'hôtel de ville leur confère une portée plus large. Elles ne se contentent pas d'évoquer l'histoire locale – avec *The Arrival of the Pioneers* (*L'arrivée des pionniers*) et *Staking a Pioneer Farm* (*Jalonnement à la ferme des pionniers*), 1898-1899 –, elles expriment aussi des aspirations communautaires pour l'avenir de la ville. Celles-ci sont incarnées par quatre figures allégoriques : *Discovery* (*Découverte*), *Fame* (*Renommée*), *Fortune et Adventure* (*Aventure*). Pour Reid, l'hôtel de ville offre une tribune où ses peintures murales reflètent un large consensus sur les thèmes présentés au public : « une stimulation à l'accomplissement pour commémorer de nobles idéaux » dans la poursuite d'un « idéal qui fait que la vie vaut vraiment la peine d'être vécue [4] ». Toutefois, son projet d'ajouter quatorze scènes supplémentaires n'aboutira pas.

George Agnew Reid, *Ave Canada*, 1907-1918, huile sur toile, dimensions d'ensemble : env. 89 x 525 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

En 1904, Reid chapeaute une proposition (non réalisée) endossée par sept artistes pour décorer les édifices du Parlement à Ottawa. Ainsi, il passe d'une représentation du Canada à l'échelle municipale et provinciale à une représentation à l'échelle nationale. Le projet final prévoyait que la contribution de Reid tienne dans un panneau de 21,3 mètres de long dominant le couloir de l'entrée de l'édifice du Centre et qu'elle porte sur le thème du *Canada Receiving*

the Homage of Her Children (*Le Canada recevant l'hommage de ses enfants*). Pour illustrer ce thème abstrait, le peintre adopte une approche entièrement allégorique, soit un procédé rhétorique qu'il a pu admirer dans les décorations peintes et sculptées de l'Exposition universelle de Chicago en 1893. Même si, à la fin des années 1890, son ami James Mavor, professeur d'économie politique à l'Université de Toronto, critiquait déjà l'imagerie allégorique classique pour son manque de pertinence ou de lisibilité pour le public contemporain[5], Reid ne se décourage pas. Au contraire, son projet (jamais réalisé) est composé de figures allégoriques féminines, qui représentent le Canada et ses provinces, ainsi que d'autres figures symbolisant une variété de formes d'art, d'industries et de périodes de l'histoire canadienne.

George Agnew Reid, *Arrival of Champlain at Quebec* (*L'arrivée de Champlain à Québec*), 1909, pastel sur papier vélin, 43 x 62,1 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Dans son engagement à peindre la nation, Reid emprunte une nouvelle direction en 1908 et 1909. C'est en 1608 que Samuel de Champlain a fondé la ville de Québec près de la communauté iroquoienne de Kanata (Stadacona) et qu'il a atteint ce qui est aujourd'hui le lac Champlain en 1609. Reid participe aux somptueuses cérémonies du tricentenaire – organisées à Québec et dans l'État de New York – pour commémorer ce moment de l'histoire coloniale du Nouveau Monde. À Québec, il assiste à d'extravagantes reconstitutions historiques multidisciplinaires et à diverses présentations d'événements mises en scène sur les plaines d'Abraham et jouées par quatre mille interprètes accompagné·es d'un orchestre et d'une flottille de navires sur le fleuve Saint-Laurent. Avec les artistes Charles Huot (1855-1930), Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937), Henri Julien (1852-1908) et C.W. Jefferys (1869-1951), un ancien étudiant de Reid très intéressé par l'histoire canadienne, Reid consigne ce qu'il voit. Le tricentenaire incite ce dernier à explorer le passé national à travers des reconstitutions d'épisodes historiques précis plutôt qu'à travers des événements génériques, tels que ceux ayant inspiré la plupart de ses toiles à thématique rurale et de ses murales pour le Municipal Buildings. En 1909, il commence par peindre deux compositions presque identiques figurant *Arrival of Champlain at Quebec* (*L'arrivée de Champlain à Québec*). La biographe de Reid, Muriel Miller, affirmera d'ailleurs avec conviction que ces deux images constituent la première tentative de l'artiste de représenter des événements historiques clairement définis[6].

Pendant qu'il mène ces expériences, toutefois, Reid demeure convaincu que la peinture murale publique constitue le moyen le plus efficace pour encourager le patriotique et le civisme. Cette idée transparaît dans un feuillet du ministère de l'Éducation de l'Ontario datant de 1914, dont il est le principal auteur et qui consacre un chapitre entier à la promotion des murales dans les écoles

publiques[7]. En 1928, Reid a enfin la chance de suivre ce filon reliant peintures murales, éducation et identité canadienne. Cette année-là, il obtient le contrat de peindre des peintures murales pour une vraie école : le Jarvis Collegiate Institute à Toronto. Ces peintures murales occupent les quatre murs de l'auditorium de l'école. À l'exception des panneaux commémoratifs *Sacrifice et Patriotism* (*Patriotisme*), les murales sont presque entièrement consacrées aux explorateurs européens, notamment Leif Erikson, Jean Cabot (Giovanni Caboto), Jacques Cartier, Samuel de Champlain et Alexander Mackenzie. Le projet comprend également des vues de la fondation de la Compagnie de la Baie d'Hudson en 1670 et de l'arrivée des loyalistes de l'Empire-Uni au Canada dans les années 1780.

GAUCHE : George Agnew Reid, *Cartier Discovers the St. Lawrence and Erects a Cross at Gaspe, 1534 A.D.* (*Cartier découvre le Saint-Laurent et érige une croix à Gaspé, 1534 après J.-C.*), 1928-1930, peinture murale, Jarvis Collegiate Institute, Toronto. DROITE : George Agnew Reid, *Tranquility* (*Tranquillité*), 1906, huile sur toile, 130,2 x 100,6 cm, collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario, Toronto.

Peu avant de commencer les peintures murales du Jarvis Collegiate Institute, Reid trouve une forme définitive et plutôt surprenante pour exprimer son grand intérêt pour le Canada, thème récurrent de ses peintures, et cette nouvelle esthétique l'obsédera pendant tout le reste de sa carrière. Depuis le milieu des années 1890, les paysages placides de l'Ontario et de New York avaient constitué une grande partie de son œuvre. Comme il le déclare dans un entretien en 1913 : « Mes premiers efforts artistiques se sont traduits par des paysages – la noble nature intacte du Canada, avec son grand horizon et son air pur, ses belles terres vallonnées, ses arbres bien développés ainsi que ses nobles lacs et rivières. Vous seriez surpris si vous saviez le nombre d'études et de compositions paysagistes que j'ai faites[8]. » Après son second mariage, cependant, Reid et son épouse, Mary Wrinch (1877-1969), commencent à explorer les régions plus sauvages d'Algoma et de Temagami dans le nord-est de l'Ontario.

Les membres du Groupe des Sept (1920-1933) avaient peint la région d'Algoma entre 1918 et 1921, et leur art avait fait de ces paysages des symboles populaires du Canada. Reid adopte la même approche. Il réalise des esquisses et des peintures à l'huile des paysages du nord-est de l'Ontario, ainsi qu'un grand nombre d'estampes, dont des monotypes du canyon Agawa qu'il expose avec la Société des peintres-graveurs canadiens et la Société canadienne des arts graphiques à la fin des années 1920 et au début des années 1930. Reid, qui a toujours admiré ce qu'il avait appelé en 1913 « la noble nature intacte du Canada », se retrouve comparé au Groupe des Sept à la fin de sa carrière : des artistes auxquels il a souvent reproché leur esthétique grossière, mais avec lesquels il partage l'engagement de peindre le Canada.

George Agnew Reid, *Agawa Canyon* (*Canyon Agawa*), 1928-1933, monographie, 21,6 x 15,9 cm, collection privée, Ontario.

L'AUTOCHTONIE, L'HISTOIRE DU CANADA ET L'IDENTITÉ CANADIENNE

L'une des premières figures autochtones de l'œuvre de Reid apparaît dans *Staking a Pioneer Farm* (*Jalonnement à la ferme des pionniers*), l'un des deux panneaux narratifs de son projet destiné au Municipal Buildings de Toronto *Hail to the Pioneers—Their Names and Deeds Remembered and Forgotten We Honour Here* (*Hommage aux pionniers – Leurs noms et leurs actes, remémorés et oubliés, sont ici honorés*), 1898-1899. *Jalonnement à la ferme des pionniers* présente huit Eurocanadiens robustes en train d'arpenter un terrain qui sera bientôt transformé en ferme. Un neuvième personnage, plus petit, est également mis en scène : en retrait à l'arrière-plan, appuyé contre un arbre, un homme autochtone observe avec méfiance les activités qui se jouent au premier plan. Reid a peut-être emprunté ce personnage à Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), puisqu'une figure similaire se trouve derrière un arbre dans *Sainte Geneviève enfant en prière*, v.1876, une œuvre que Reid a pu observer à l'église Sainte-Geneviève (aujourd'hui le Panthéon) de Paris[9].

L'homme autochtone est représenté comme une créature de la nature, faisant partie du paysage qui l'environne et qu'il n'utilise apparemment pas à des fins « pratiques » (contrairement aux hommes du premier plan). Son mode de vie semble aussi menacé que l'arbre à côté duquel il se tient, mais qui sera bientôt abattu par les hommes du premier plan, dont la plupart sont armés de haches. L'historienne de l'art Marylin McKay a montré comment des images telles que *Jalonnement à la ferme des pionniers* s'inscrivent dans une dynamique plus large de l'art canadien à l'époque, qui place les personnes eurocanadiennes et autochtones dans des relations d'opposition binaire : évolués contre primitifs, actifs contre passifs, tournés vers l'avenir contre condamnés à l'oubli[10].

GAUCHE : George Agnew Reid, *Staking a Pioneer Farm* (*Jalonnement à la ferme des pionniers*) (détail), 1898-1899, huile sur toile montée sur un mur de pierre, 213,4 x 518,2 cm, Municipal Buildings de Toronto. DROITE : Pierre Puvis de Chavannes, *Saint Geneviève as a Child in Prayer* (*Sainte Geneviève enfant en prière*), v.1876, huile et crayon sur papier sur toile, 136,5 x 76,2 cm, Musée Van Gogh, Amsterdam.

Les figures autochtones réapparaissent dans les œuvres ultérieures de Reid, notamment dans *L'arrivée de Champlain à Québec*, 1909, et surtout dans ses peintures murales de 1928-1930 du Jarvis Collegiate Institute. Dans celles-ci, la position de domination des personnages européens contraste avec la passivité affichée par presque tous les observateurs autochtones. En outre, seuls deux panneaux – *Sacrifice et Patriotisme* – sont dépourvus de figures des Premières Nations. Comme le fait remarquer McKay, ce sont d'ailleurs les seules images de l'ensemble du projet qui traitent d'un sujet, la Première Guerre mondiale (1914-1918), postérieur au dix-huitième siècle. Dans ces compositions, l'absence de personnes autochtones tend à les éliminer de l'histoire canadienne du

vingtième siècle, et ce, même si quelque quatre mille d'entre elles ont servi pendant la Première Guerre mondiale, le conflit à l'origine du projet de murales du Jarvis Collegiate Institute[11].

La priorité que Reid accorde aux explorateurs européens reflète la posture de la majorité de ses contemporains colonisateurs. Parmi eux, le sculpteur Hamilton MacCarthy (1846-1939) se voit confier la commande du monument à Samuel de Champlain à l'occasion du tricentenaire de l'arrivée de l'explorateur en territoire algonquin, sur le site de l'actuelle ville d'Ottawa. Érigée en 1910, la statue de MacCarthy s'est dressée pendant près d'un siècle en bordure de l'ancienne pointe Nepean, surplombant la rivière des Outaouais, avant qu'elle ne soit retirée, avec son socle, dans le cadre d'un projet de réaménagement amorcé en 2019.

GAUCHE : Jeff Thomas, *Scouting for Indians: Samuel de Champlain Monument, Ottawa* (série Scouting for Indians : *Monument Samuel de Champlain, Ottawa*), 1992. DROITE : Jeff Thomas, *Greg Hill in His Cereal Box Canoe, Ottawa, Ontario* (*Greg Hill dans son canot en boîtes de céréales, Ottawa, Ontario*), 2000.

Le photographe iroquois (haudenosaunee) Jeff Thomas (né en 1956) a fondé sa série Champlain de 2000-2011 sur le monument de MacCarthy. Champlain était une figure héroïque pour MacCarthy, tout comme pour Reid, qui l'a peint à plusieurs occasions : dans les murales du Jarvis Collegiate Institute, dans des œuvres à l'huile ou au pastel, et même parmi les figures ornant un coffre en bois d'inspiration Arts and Crafts. En revanche, les photographies du monument que prend Thomas ne montrent pas les représentations de Champlain et rassemblent plutôt des personnages contemporains, autochtones et non autochtones, posant au pied du monument. C'est là que se trouvait, à l'origine, le *Anishinabe Scout* (*Éclaireur anishinabe*) de MacCarthy, qui avait été ajouté à l'ensemble en 1918, mais retiré dans les années 1990 à la demande d'Ovide Mercredi, le chef de l'Assemblée des Premières Nations, qui jugeait dégradante la position à genoux du personnage au pied du monument[12].

Depuis que Reid a commencé à peindre Champlain, les mentalités ont tellement évolué qu'en 2022, la Commission de la capitale nationale (CCN) a décidé de ne pas remettre la statue de l'explorateur dans son ancienne position surélevée sur un socle au-dessus de la rivière des Outaouais. La CCN l'a plutôt

repositionnée au niveau du sol tout en rebaptisant le site de l'ancien monument pointe Kìwekì (qui signifie « retour à la terre natale » en anicinabemowin), jusqu'alors connue comme la pointe Nepean.

« L'ART POUR LA VIE » : L'UNION DES ARTS

« Les arts utiles ne sont pas séparés des beaux-arts », insiste Reid dans un article paru dans une revue en 1898[13]. Avec une pratique artistique embrassant tout à la fois la peinture de chevalet, la décoration murale, l'architecture et les arts appliqués, Reid soutient que les disciplines des arts visuels ne doivent pas être considérées indépendamment les unes des autres, ni hiérarchisées. Le bon art n'est pas l'apanage des mécènes qui ont les moyens d'acheter ou de commander des peintures et des sculptures coûteuses. Au contraire, dans les sphères publiques comme privées, tout le monde devrait pouvoir profiter d'un bon design et de beaux objets au quotidien : des loquets de porte aux meubles; des maisons privées aux peintures murales publiques. Plus que tout·e autre artiste canadien·ne de son temps, Reid exerce une pression dans la presse et dans ses discours pour rallier à ce point de vue tant la population générale que les institutions et le gouvernement.

À la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle, l'idée d'une union des arts résonne à l'échelle internationale et se manifeste de multiples façons[14]. L'intérêt que Reid porte à cette idée repose sur plusieurs sources, notamment le mouvement « City Beautiful [Belle ville] » qu'il a pu voir à l'œuvre à l'Exposition universelle de Chicago en 1893. À cette occasion, l'architecte Daniel Burnham (1846-1912), représentant majeur du City Beautiful, a réuni des peintres, des sculpteur·rices, des architectes et des paysagistes pour créer un environnement urbain grandiose et inspirant, à l'esthétique unifiée.

GAUCHE : Vue de l'Exposition universelle de 1893 à Chicago, photographie de C.D. Arnold et H.D. Higinbotham. DROITE : Gari Melchers, *The Arts of Peace* (*Les arts de la paix*), 1892, peinture murale, Hatcher Graduate Library, Université du Michigan, Ann Arbor. Cette peinture murale a été réalisée à l'origine pour l'Exposition universelle de 1893 à Chicago.

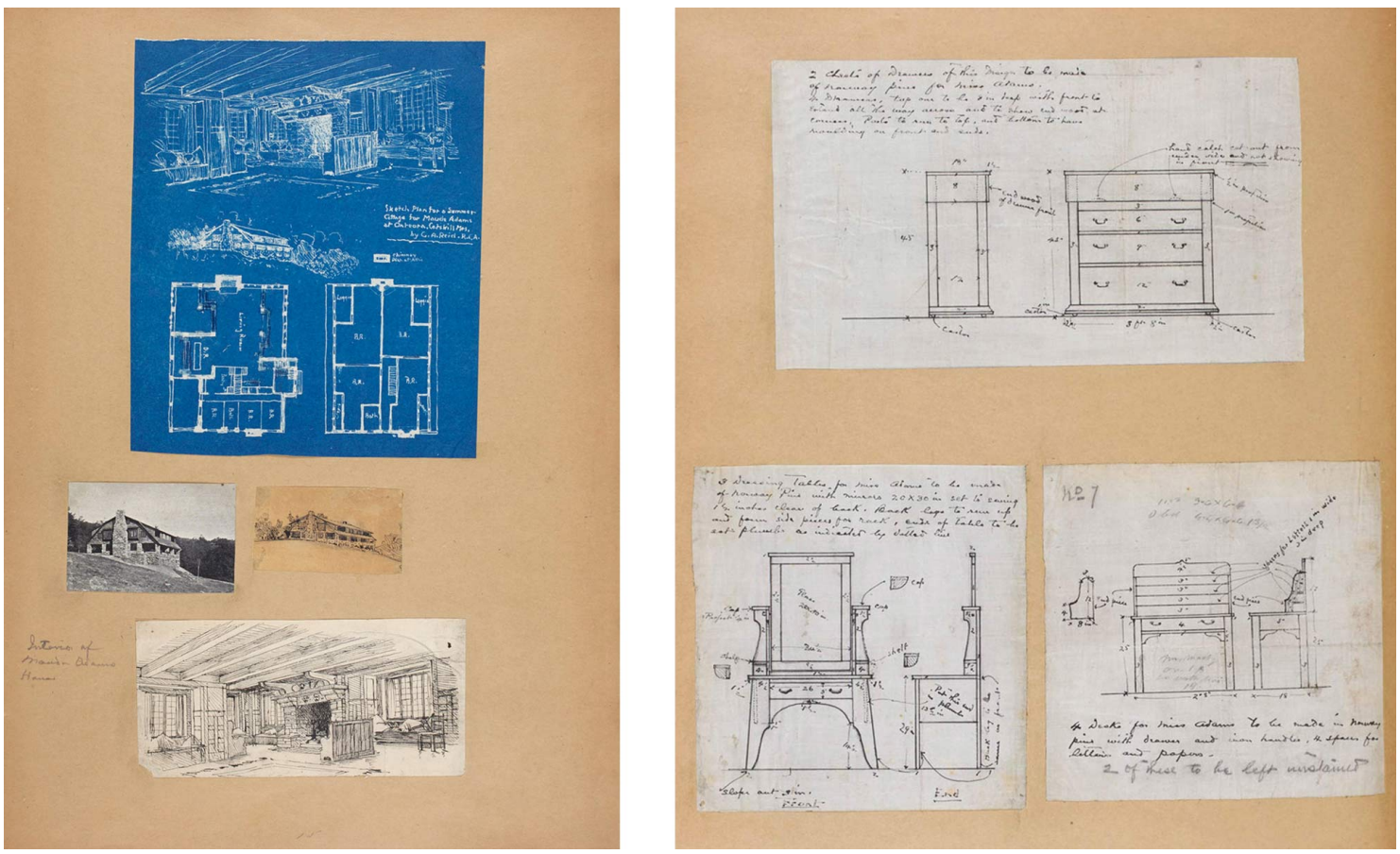
Une autre inspiration de Reid en faveur de l'union des arts relève de sa compréhension de la conception des peintures murales civiques en Europe et aux États-Unis : dès les premiers stades de leur création, les commanditaires et les artistes envisagent les murales dans un rapport étroit à l'organisation spatiale, aux matériaux de construction et aux différentes fonctions des bâtiments dans lesquels elles seront installées. Cette approche atteint rapidement son apogée chez Reid, dans les peintures murales *Hommage aux pionniers* du Municipal Buildings de Toronto en 1898-1899. L'influence la plus déterminante sur la pensée de Reid concernant l'union des arts s'incarne

toutefois dans le mouvement Arts and Crafts, auquel il participe à compter des années 1880.

GAUCHE : Frederick Challener et William J. Hynes, maquette pour « The Triumph of the Drama » (« L'apothéose de l'art dramatique »), 1901, pastel sur papier émeri, dans une monture en plâtre, 55,2 x 160,5 cm; image centrale : 31 x 91,5 cm; images latérales : 17 cm de diamètre chacune, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Vue intérieure de l'église anglicane St. Thomas à Toronto, conçue par Eden Smith, 2024, photographie de Gregory Worth.

La conviction de Reid selon laquelle un excellent design dans tous les arts visuels contribuerait à l'enrichissement individuel et à l'amélioration de la vie publique soulève une question fondamentale sur les objectifs de l'art et, par conséquent, sur le public auquel il s'adresse. Reid rejette l'expression « l'art pour l'art », qui avait été adoptée par le poète et dramaturge irlandais Oscar Wilde et d'autres personnes en rébellion contre le moralisme étouffant auquel l'art était souvent associé à l'époque victorienne. Pour lui, l'art pour l'art équivaut à l'élitisme et à la stérilité de l'idée d'une « technique pour la technique ». Il préfère l'expression « l'art pour la vie » ou « l'art en tant qu'expression de la vie de l'humanité [15] ».

Parmi ses collègues partageant le même engagement, on compte la designer textile et décoratrice d'intérieur Candace Wheeler (1827-1923), le muraliste, designer et décorateur d'intérieur Gustav Hahn (1866-1962), et le peintre décorateur Frederick Challener (1869-1959), qui a conçu des murales tant pour des bâtiments gouvernementaux que pour des lieux publics, tels des hôtels, des restaurants, des théâtres et même des bateaux à vapeur. Eden Smith (1858-1949), un autre collègue et grand ami de Reid, est à l'époque président du Toronto Architectural Eighteen Club. À ce titre, Smith s'oppose à l'accréditation des architectes par des examens professionnels, soutenant que l'architecture trouve sa véritable productivité dans l'« association harmonieuse de tous les métiers d'art [16] ». En outre, Reid préside lui-même à la fondation de la Society of Mural Decorators (1894) et de la Arts and Crafts Society of Canada (1903), toutes deux dédiées à la promotion de l'union des arts.



GAUCHE : George Agnew Reid, *page 15 du volume 2 de l'album de coupures : Croquis du chalet de Maude Adams à Onteora, deux croquis à l'encre du chalet Adams, photographie du chalet Adams*, fin des années 1800, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : George Agnew Reid, *page 98 du volume 2 de l'album de coupures : Trois croquis à l'encre : meubles pour Mlle Adams*, s.d., Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Reid doit cependant lutter contre des institutions indifférentes, économes ou à court d'argent. Les autorités municipales, provinciales et fédérales ont toutes refusé de financer ses projets de peintures murales. Dans son engagement en faveur d'un design de qualité, Reid obtient davantage de succès auprès de personnalités du secteur privé qui chérissent les mêmes idées que lui. Il conçoit des maisons, des peintures murales et des accessoires pour plusieurs proches de la colonie d'Onteora, dans l'État de New York. Par exemple, pour l'actrice Maude Adams, il conçoit non seulement le plan, les élévations extérieures et l'intérieur de sa maison d'Onteora, mais aussi une peinture murale et le mobilier. Parmi ses clients privés, le banquier et mécène Byron (plus tard sir Edmund) Walker est le plus actif et influent. Il commence à collaborer avec Reid en 1897, alors qu'ils sont tous deux membres de la Toronto Guild of Civic Art. À l'époque, Walker commande à Reid une peinture murale pour sa bibliothèque, qui n'existe plus aujourd'hui.

George Agnew Reid, *page 254 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Murale de Reid dans la bibliothèque de sir Edmund Walker, Toronto,* v.1902, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Enfin, l'union des arts soutenue par Reid se manifeste de la manière la plus exemplaire et ambitieuse qui soit dans les trois maisons (une à Onteora et deux à Toronto) qu'il conçoit pour lui-même et sa première femme, Mary Hiester Reid (1854-1921), ainsi que dans l'église All Souls d'Onteora. Reid dessine les plans des quatre bâtiments, choisit les matériaux de construction, intègre des murales (qu'il réalise lui-même ou que son épouse réalise) et conçoit la plupart des meubles, des accessoires et des installations. Tous ces bâtiments sont imprégnés de la conviction de Reid, centrale dans son processus créatif, de donner la priorité à l'union complète des arts.

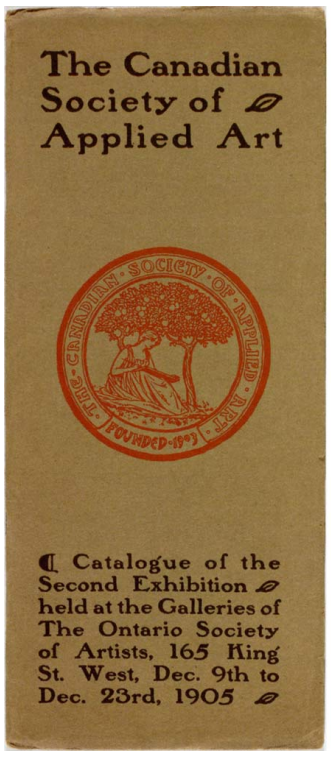
LA CONSTRUCTION D'INFRASTRUCTURES POUR L'ART

À la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, plus que tout autre artiste, Reid joue un rôle déterminant dans la création et le soutien d'institutions et d'infrastructures qui sous-tendent la production et l'exposition de l'art au Canada. En plus d'être le principal fondateur de la Society of Mural Decorators de même que le vice-président fondateur de la Arts and Crafts Society of Canada (bientôt rebaptisée Canadian Society of Applied Art), il compte parmi les membres fondateurs de la Associated Watercolour Painters (1912) et de la Société canadienne de peintres en aquarelle (1925). Il entretient également des relations étroites avec les riches et influents membres non professionnels à la tête de la Toronto Guild of Civic Art.

George Agnew Reid, *Algoma Lake* (*Lac Algoma*), 1926, aquarelle sur mine de plomb sur papier vélin, 36,7 x 51,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Reid organise des expositions et contribue régulièrement aux expositions annuelles de l'Académie royale des arts du Canada (ARC), de la Ontario Society of Artists (OSA), de la Art Association of Montreal et de l'Exposition nationale canadienne. Il participe de surcroît aux expositions d'arts appliqués montées par le Toronto Architectural Eighteen Club et la Arts and Crafts Society of Canada/Canadian Society of Applied Art. Cette implication témoigne de l'engagement de l'artiste à œuvrer aussi bien dans le domaine des beaux-arts que dans celui des arts appliqués.

De 1897 à 1901, en tant que président de l'OSA, Reid chapeaute le processus de révision de la constitution de la société afin qu'elle précise qu'elle encouragera l'art traitant d'iconographies et de thèmes canadiens. Comme cela a été mentionné précédemment, il s'agit là d'une initiative cruciale qui survient à un moment où de nombreuses institutions cherchent à cerner les caractéristiques culturelles propres au Canada pour que le jeune pays se distingue tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de ses frontières. Comme l'affirme l'historienne de l'art Joan Murray, en 1901 (la dernière année de Reid à la présidence de l'OSA), « la création d'un art canadien vivant [aura] été acceptée comme l'objectif principal de la société[17] ». C'est aussi à titre de président que Reid dirige l'OSA dans l'organisation et la tenue de l'exposition novatrice d'arts appliqués de 1900. Sous sa gouverne, la société lance un programme d'expositions itinérantes qui permet de présenter des œuvres d'art dans des villes d'Ontario ne disposant pas de lieux d'exposition. En outre, Reid collabore avec la Toronto Guild of Civic Art dans la création de la Public School Art League, qui formule des recommandations en faveur de peintures murales éducatives dans les écoles[18].



GAUCHE : Couverture du catalogue de la deuxième exposition de la Canadian Society of Applied Art, 1905, conçue par George Agnew Reid. DROITE : George Agnew Reid, *page 283 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Vue d'installation de l'exposition RCA, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa*, 1906, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

À la présidence de l'ARC, le mandat de Reid (1906-1909) est tout aussi impressionnant. Comme à l'OSA, il supervise la révision de la constitution de

l'ARC et instaure ce qu'il entend être une série d'expositions itinérantes. Reid part du principe que pour stimuler l'intérêt envers l'art canadien, il faut donner au plus grand nombre l'occasion de le voir. Avec cet objectif en tête, il lance une vaste exposition à Halifax et une autre à Sherbrooke. Des difficultés avec le conseil de direction de l'ARC mettent toutefois fin au projet à ce moment-là.

Toujours durant son mandat à l'ARC, Reid contribue à redonner vie à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada, MBAC). Depuis sa fondation par l'ARC en 1880, le musée était largement négligé par le ministère fédéral des Travaux publics, qui en assurait la gestion et lui réservait un budget dérisoire. Endossant un rôle plus interventionniste que les précédents présidents de l'ARC, Reid soumet une demande, en 1907, au gouverneur général, lord Grey (le mécène du MBAC), ainsi qu'au premier ministre Wilfrid Laurier, en faveur de la création d'une nouvelle structure de gestion. Celle-ci permettrait de « systématiser et contrôler tous les efforts du gouvernement fédéral en rapport avec les beaux-arts », ce qui comprend la supervision du musée[19].

Claude Monet, *Waterloo Bridge: Effect of Sunlight in the Fog* (*Pont de Waterloo : Effet du soleil dans le brouillard*), 1903, huile sur toile, 73,7 x 100,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Toujours en 1907, le gouvernement met en place une version modifiée de la proposition de Reid et fait élire un conseil consultatif des arts composé de trois membres, initialement dirigé par l'homme d'affaires et sénateur montréalais sir George Alexander Drummond. Après la mort de ce dernier en février 1910, le conseil passe aux mains de Byron Walker, le plus fervent et le plus influent des partisans de Reid. Le conseil s'avère très efficace pour réformer le MBAC. Dès son arrivée à la direction, les fonds alloués au musée pour l'acquisition d'œuvres d'art augmentent, atteignant 10 000 dollars par an et, en 1913, le budget annuel s'élève à 100 000 dollars, soit plusieurs fois ce qu'il était avant la création du conseil. S'il n'est pas membre du Conseil consultatif des arts, Reid en est l'indispensable artisan. Il soumet également des recommandations aux membres du conseil, en particulier à Walker, avec qui il entretient une relation de travail particulièrement solide.

Malheureusement, au sein de l'ARC, plusieurs collègues de Reid estiment qu'il agit avec trop peu de déférence envers la direction de l'académie, et les membres prennent la décision sans précédent, et assez peu clairvoyante, de mettre fin à son mandat au bout de trois ans au lieu des cinq habituels. Toutefois, comme le fera remarquer avec justesse l'artiste Fred Brigden (1871-1956) en 1929 : « Quand on voit la place que la Galerie nationale occupe aujourd'hui dans la vie canadienne, on se rend compte de l'ampleur de la dette

que nous avons envers… [Reid]. Ne serait-ce que pour cela[20].» Même cette année-là, soit vingt ans après la fin de sa présidence à l'ARC, Reid plaide en faveur d'une nouvelle révision de la constitution de l'académie qui aboutira à l'octroi du droit de vote aux académiciens associés.

Reid a également joué un rôle important dans la création du Musée d'art de Toronto (la Art Gallery of Toronto de 1919 à 1966 et, par la suite, le Musée des beaux-arts de l'Ontario). C'est d'ailleurs sous sa présidence que l'OSA fait paraître *On the Need of an Art Museum in Toronto* (1899). Byron Walker et Reid sont les membres les plus actifs d'un conseil provisoire (le premier en est le secrétaire honoraire, le second, président) qui rédige une constitution pour le futur musée et soulève suffisamment de fonds et l'intérêt public pour convaincre le gouvernement provincial de le constituer en société dès 1900.

A NOTABLE GATHERING OF CANADIAN ARTISTS AT THE OPENING OF THE ART MUSEUM OF TORONTO.
Standing (left to right): Herbert Palmer, Fred Haines, Mr. Maxwell, Capt. Foxbury, F. M. Bell-Smith, C. W. Jefferys, E. Dyonnet, Homer Watson, F. Challener, Mr. Cutts, Robt. Holmes, Owen Staples, F. Manly (in rear), T. Greene, Walter Allward. Sitting (left to right): McGillivray Knowles, G. A. Reid, T. Martin, (Miss) Mary Wrinch, (Mrs.) Gertrude Spurr Cutts, E. Wyley Grier, Robt. Gagen, Horatio Walker.

GAUCHE : Membres de la Ontario Society of Artists à l'ouverture du Musée d'art de Toronto, 4 avril 1918, *Toronto Star Weekly*, 20 avril 1918. DROITE : Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1922, photographie non attribuée.

Dix ans plus tard, The Grange – la maison du journaliste et historien Goldwin Smith et de son épouse, Harriet Boulton Smith – est léguée au musée, alors sans bâtiment, dans le testament de Smith. Reid, de son côté, poursuit ses efforts pour faire construire un musée d'art. Il obtient finalement gain de cause : la construction d'un nouveau bâtiment, annexé à The Grange et conçu par la firme Darling and Pearson Architects, est achevée en 1918.

LE PROFESSEUR D'ART

Reid s'est engagé avec ardeur et constance dans la formation des prochaines générations d'artistes. En 1929, il décrit l'enseignement comme « une partie intense de [sa] vie. C'est un intérêt pour une cause qui ne [l']a pas moins touché que n'importe quelle autre cause favorable à l'esprit humain[21] ». Nombre de ses élèves se rappellent avec émotion son empathie et sa perspicacité. Carl Schaefer (1903-1995), par exemple, se souvient de Reid comme d'un instructeur patient, serviable et inspirant[22]. J.E.H. MacDonald (1873-1932), futur membre du Groupe des Sept, est âgé de vingt-cinq ans en 1898, lorsqu'il commence à suivre les cours de Reid, qu'il décrit comme « un bon professeur, attentionné, généreux en explications, prêt à démontrer tout ce qu'il affirme avec son pinceau ». Son enseignement lui aurait fait « comprend[re] l'importance que les artistes accordent à la "technique"[23].» Mary Wrinch,

Carl Schaefer, *Ontario Farmhouse* (*Maison de ferme ontarienne*), 1934, huile sur toile, 106,5 x 124,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

elle, se souvient de Reid comme d'un « professeur né » qui « travaille en disant les choses et non en les faisant, de sorte que nous ne pouvions copier sa palette[24] ».

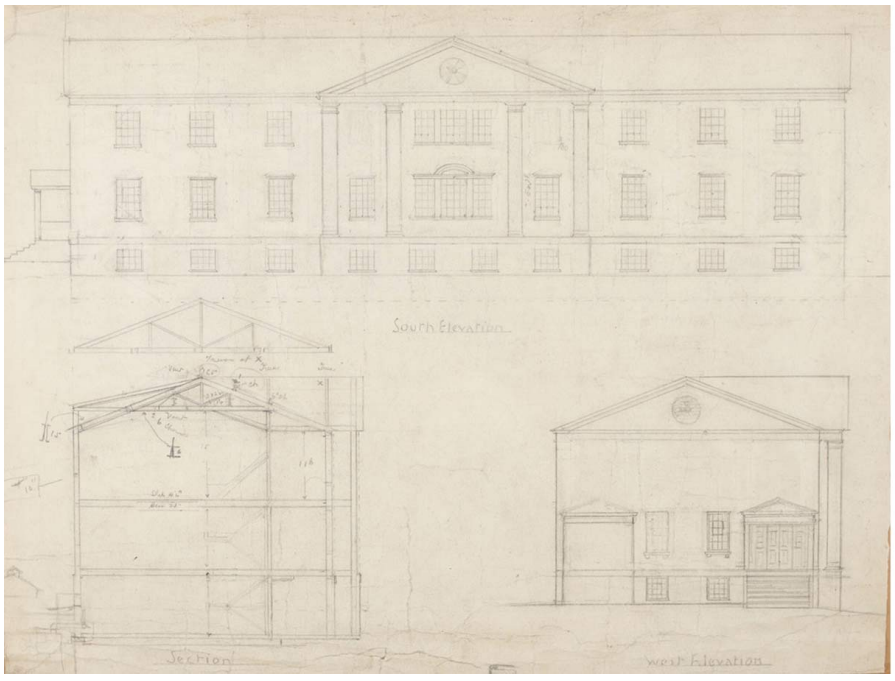
S'étendant sur près d'un demi-siècle, la carrière d'enseignant de Reid débute par des leçons particulières qu'il dispense au milieu des années 1880. En 1890, lorsque le gouvernement provincial confie de nouveau la gestion de la Ontario School of Art à la Ontario Society of Artists, Reid est engagé comme professeur de peinture. Il occupe ce poste jusqu'en 1912, l'année où l'école devient le Ontario College of Art (OCA, aujourd'hui l'Université de l'ÉADO), avec pour missions de former des artistes professionnel·les, des artistes commerciaux·ales et des enseignant·es.[25] La même année, Reid devient le directeur fondateur de l'OCA, un poste qu'il occupe jusqu'en 1929.

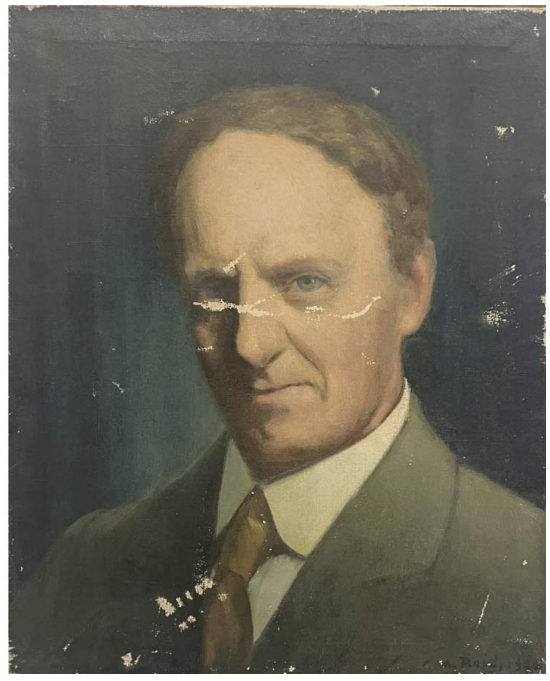
George Agnew Reid donnant un cours de dessin de costumes à l'Université de l'ÉADO, date inconnue, photographie non attribuée.

Curieusement, à titre de premier directeur de l'OCA et malgré sa formation auprès de Thomas Eakins (1844-1916), Reid n'intègre pas de cours d'anatomie dans le programme de l'école avant 1912, et encore; cet enseignement se fera à une bien plus petite échelle qu'à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, où Reid avait lui-même étudié. Dans ces nouveaux cours, Reid enseigne l'importance d'employer le crayon ou le fusain pour les dessins préliminaires, alors qu'il avait grandement apprécié l'approche directe d'Eakins, qui préférait recourir au pinceau sans passer par l'étape des dessins préparatoires. Plus qu'Eakins, Reid met également l'accent sur le cours d'après l'antique. Enfin, dans le souci de respecter les attentes sociales du temps en matière de pudeur

sexuelle, les modèles prenant la pose dans les cours de dessin d'après nature à l'OCA restent partiellement drapé·es jusqu'en 1924[26].

Le mandat de Reid à titre de président de l'OCA n'en demeure pas moins transformateur. Il supervise les six départements du collège, révise les programmes d'études, embauche du personnel supplémentaire et institue une école d'été en plein air. En collaboration avec la firme Horwood and White Architects, il dessine les plans d'un nouveau bâtiment pour le collège, qui quitte enfin les locaux exigus de l'école normale de Toronto pour s'installer, en 1920, dans un espace qui lui est entièrement dévolu. Au cours des douze premières années du mandat de direction de Reid, les inscriptions augmentent de 230 %, passant de 180 à 410 élèves[27]. Les principaux membres du conseil de l'OCA écrivent à Reid en 1928 : « Nous souhaitons exprimer notre reconnaissance officielle pour la façon dont vous avez soutenu l'école année après année, en la portant pratiquement comme un fardeau personnel sur vos épaules[28]. » L'année suivante, l'événement officiel marquant son départ à la retraite est riche en hommages de collègues et d'élèves. « On ne peut guère parler d'art en Ontario sans parler de George Reid », déclare J. E. H. MacDonald, ancien élève de Reid et son successeur au poste de directeur de l'OCA[29].





GAUCHE : George Agnew Reid, *page 68 du volume 2 de l'album de coupures : Croquis au crayon du bâtiment proposé pour l'Université de l'ÉADO*, 1920, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : George Agnew Reid, *Untitled (portrait of J.E.H. MacDonald)* (*Sans titre [portrait de J. E. H. MacDonald]*), 1936, huile sur toile, 50,5 x 40,5 x 1,5 cm, collection de l'Université de l'ÉADO, Toronto.

STYLE ET TECHNIQUE

Au cours de sa carrière, George Agnew Reid a expérimenté une variété de moyens d'expression, de styles, de techniques et de thèmes. Élève de Robert Harris (1849-1919) et surtout de Thomas Eakins (1844-1916), il adopte la méthode de peinture directe, reconnue comme « française », en utilisant son pinceau pour définir les grandes zones de formes, de couleurs et de lumière. Adepte de la pratique du plein air, Reid en vient aussi à explorer l'impressionnisme. Il est également l'un des principaux défenseurs du mouvement Arts and Crafts. Grâce à cette influence, il devient une figure exemplaire du rapprochement entre peinture, architecture et arts appliqués, qui vise à favoriser l'épanouissement personnel et social.

GEORGE AGNEW REID

Sa vie et son œuvre par Brian Foss

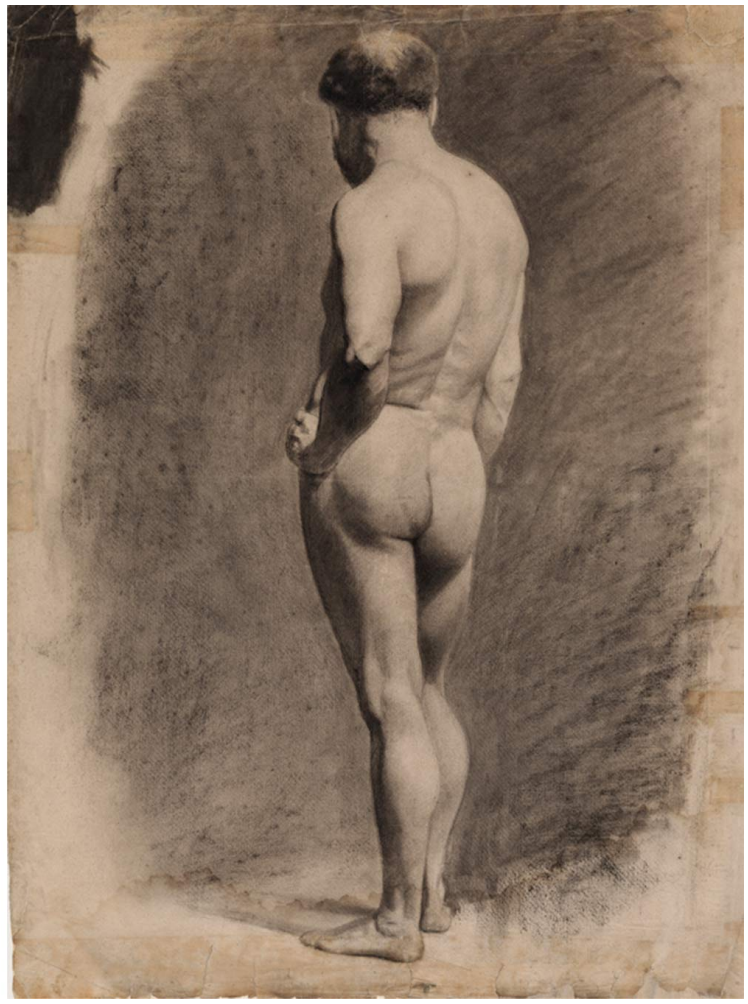
PEINDRE À LA FRANÇAISE

Dans ses études d'art, Reid se spécialise dans la figure humaine, et ce sont ses peintures de figures réalisées à la fin des années 1880 et au début des années 1890 qui le consacrent comme un artiste canadien d'importance. La Ontario School of Art (OSA, aujourd'hui l'Université de l'ÉADO), où il accède en 1878, n'offre pas de cours d'après modèle vivant. Reid fait toutefois un apprentissage crucial pour son œuvre ultérieure dans le cours d'après l'antique de Robert Harris (1849-1919), alors en pleine ascension. Ce dernier est en effet le portraitiste le plus reconnu au pays grâce à son grand tableau de 1883, *Les Pères de la Confédération* (qu'un incendie détruira en 1916).

George Agnew Reid, *The Visit of the Clockcleaner* (*La visite du nettoyeur de pendules*), 1892, huile sur toile, 76,8 x 117,5 cm, collection privée.

Le cours d'après l'antique, où les élèves dessinent des copies de moulages en plâtre de sculptures classiques, est souvent intégré aux programmes des écoles d'art. Les élèves suivent ce cours jusqu'à parvenir à la maîtrise des techniques de dessin[1]. Harris adopte cependant une approche différente : plutôt que d'analyser les moulages à travers leurs lignes, comme le veut la méthode traditionnelle, il apprend aux élèves à les percevoir comme un jeu de larges plans de lumière et d'ombre. Ainsi, après avoir saisi la construction globale d'une forme, les élèves sont en mesure d'affiner leur travail en incorporant de plus en plus de tons moyens, sans sacrifier leur vision initiale des larges zones de lumière et d'ombre.

Reid témoigne par écrit : sous la direction de Harris, « [j'ai] commencé à concevoir mon travail d'après l'antique à l'aide de plans et de masses solides, sans surcharge, Harris prêchant que les masses étaient tout[2] ». Harris avait développé cette approche durant ses études avec Léon Bonnat (1833-1922), à Paris, et Reid se souviendra en avoir été immédiatement enthousiasmé[3]. « Plus tard, quand je suis allé étudier à Paris, j'ai compris qu'il s'agissait de la méthode française, car les professeurs utilisaient constamment les expressions "les valeurs", "le ton vaste" et "dessinée par la masse"[4] ». En dehors du cours d'après l'antique, Reid applique la méthode française dans la réalisation d'une copie du tableau de Harris, *The Newsboy* (*Le vendeur de journaux*), 1879. Ce dernier admirait cette réplique.



GAUCHE : George Agnew Reid, d'après Robert Harris, *The News Boy* (*Le vendeur de journaux*), 1880, huile sur carton, 48,8 x 33,5 cm, Galerie d'art du Centre de la Confédération, Charlottetown. DROITE : Susan Macdowell Eakins, *Figure Study* (*Étude de silhouette*), avant 1880, fusain sur papier vergé crème, 63,9 x 47,4 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphie.

De 1882 à 1884, Reid étudie à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA) de Philadelphie, où il trouve enfin ce que l'OSA ne peut lui offrir : des cours d'après modèle vivant. Les relevés attestant sa présence à l'académie montrent qu'il passe la majeure partie de son temps dans ces cours[5]. À titre d'enseignant, Thomas Eakins (1844-1916) – qui avait étudié avec Bonnat comme Harris – délaisse la pratique des études préparatoires au crayon et au fusain au profit de celle privilégiant un pinceau chargé de matière. Comme il le mentionne dans une entrevue en 1879, « [l]e pinceau permet surtout de saisir instantanément la composition générale d'une figure. Il n'y a pas de lignes dans la nature[6] ». Eakins emploie donc cette technique de peinture d'après modèle vivant de manière systématique, la préférant au dessin d'après des moulages inertes. Reid écrit dans ses notes que cet aspect des leçons d'Eakins[7] l'intéresse particulièrement, ce dont témoignent d'ailleurs des esquisses telles que *Study of a Woman with Arms on Head* (*Étude d'une femme avec les bras sur la tête*), 1884.

Jean-Joseph Benjamin-Constant, *Evening on the Terrace (Morocco)* (*Soirée sur la terrasse [Maroc]*), 1879, huile sur toile, 123 x 198,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

En 1888 et 1889, Reid et sa femme, Mary Hiester Reid (1854-1921), passent un an en Europe, dont une grande partie à Paris. C'est là que Reid étudie à l'Académie Julian et à l'Académie Colarossi, en plus de travailler pour le portraitiste et muraliste français Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845-1902), un artiste « à mi-chemin entre les traditions de l'école et les audaces modernes[8] ». L'influence majeure de Benjamin-Constant sur Reid réside dans sa manière de composer une œuvre. En plus de déterminer rapidement les principaux aspects des figures humaines (une méthode avec laquelle Reid est familier grâce à ses études auprès de Harris et Eakins), l'artiste veille à une répartition globale des tons, ainsi que des jeux de lumière et d'ombre qui structurent sa composition. Sous la direction de Benjamin-Constant, Reid aborde en simultané, plutôt qu'en étapes séparées, le·s personnage·s du premier plan et l'arrière-plan d'un tableau.

Il en résulte des croquis tels que *The Sword of Damocles* (*L'épée de Damoclès*), 1888-1889, que Reid réalise alors qu'il est à l'Académie Julian, lesquels se caractérisent par un agréable sens de l'unité et de la cohésion picturales. L'apport de Benjamin-Constant est également manifeste dans les tableaux aboutis de Reid, comme *Family Prayer* (*Prière en famille*), 1890, qu'il peint un an après son retour de Paris. *Prière en famille* révèle une grande

GAUCHE : George Agnew Reid, *The Sword of Damocles, Julian Academy* (*L'épée de Damoclès, Académie Julian*), 1888-1889, huile sur toile, 25,5 x 39,9 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : George Agnew Reid, *The Other Side of the Question* (*Le revers de la question*), 1890, huile sur toile, 104 x 132,5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

unité d'ensemble – ce sentiment omniprésent d'une atmosphère enveloppante liant tous les éléments – grâce à l'accent porté sur les larges plans de couleurs, les variations de lumière et d'ombre, l'estompage des détails susceptibles de distraire, et le travail du pinceau, aussi fluide que constant, qui imprègne toute la toile. Reid emploie une technique comparable pour des peintures de genre telles que *Forbidden Fruit* (*Fruit défendu*), 1889, *The Story* (*L'histoire*), 1890, *Mortgaging the Homestead* (*Une hypothèque sur la ferme*), 1890, et *The Other Side of the Question* (*Le revers de la question*), 1890. Dans la peinture antérieure *The Call to Dinner* (*L'appel pour le dîner*), 1886-1887, commencée un an après le départ de Reid de Philadelphie, le sujet féminin prend bel et bien corps en trois dimensions, mais cette forme n'est pas intégrée de manière convaincante dans le paysage, qui semble avoir été peint avant l'ajout du sujet. La formation de Reid auprès de Benjamin-Constant contribue ainsi à combler cette lacune compositionnelle.

George Agnew Reid, *Family Prayer* (*Prière en famille*), 1890, huile sur toile, 103,5 x 130,3 cm; encadré : 124 x 151 cm, collection de l'Université Victoria, Toronto.

Figure tutélaire de l'art canadien à l'époque, Lucius O'Brien (1832-1899) n'est pas satisfait de la manière avec laquelle Reid estompe les détails dans certaines peintures, notamment *Prière en famille*. O'Brien décrit d'ailleurs Reid comme « l'un des éliminateurs ». « Il pourrait facilement ruiner l'art canadien, grommelle O'Brien, mais s'il y a bien une chose, c'est que personne ne voudra jamais acheter ses tableaux[9].» La suite lui donnera tort; la popularité des grandes

scènes de genre de Reid au Canada et le succès de six d'entre elles dans les expositions du Salon parisien entre 1889 et 1894 en sont la preuve.

LE PLEIN AIR ET LA PEINTURE IMPRESSIONNISTE

Au cours des années 1890, les peintures de Reid révèlent des qualités propres au plein air. Cette technique, qui consiste à réaliser des œuvres à l'extérieur plutôt qu'en atelier, rencontrait un grand succès auprès des artistes en France depuis les années 1830. Toutefois, c'est véritablement dans les années 1870 et 1880 que les impressionnistes en ont fait une pratique pleinement établie. Ces artistes appréciaient le plein air, car il offrait la possibilité de capter les effets éphémères de la lumière et du temps qu'il fait, de générer un sentiment de spontanéité et d'immédiateté dans l'œuvre, et d'encourager l'usage de couleurs vives – autant d'éléments qui favorisaient la schématisation des formes plutôt que la recherche d'un réalisme minutieux.

Paul Peel, *The Young Gleaner* (*La jeune glaneuse*), 1888, huile sur toile, 83,8 x 59,1 cm, collection privée.

Reid est à ce point passionné de plein air qu'il instaure des cours de dessin en extérieur pour les élèves de ses cours privés à Toronto et à Onteora, ainsi que pour les élèves de l'OSA – et plus tard, du Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO). Sa propre production témoigne également de l'influence du plein air pour plusieurs raisons. D'une part, Reid peint davantage de paysages à compter du début des années 1890. D'autre part, l'art mural qu'il admire en Europe à la fin des années 1880 reprend, comme par hasard, les caractéristiques du plein air, soit la réduction des détails, la simplification des formes, la suppression du modelé et la diminution de la complexité narrative au profit d'un accent porté sur les motifs de la surface.

Un troisième facteur à prendre en compte dans l'adoption de la peinture en plein air par Reid tient dans la popularité de l'impressionnisme à l'époque, qui rend cette pratique particulièrement attrayante pour la relève artistique. En 1888 et 1889, lorsque George et Mary Hiester Reid séjournent à Paris, l'influence du mouvement a tellement imprégné le monde de l'art français que des artistes du juste milieu, tels que Jules Bastien-Lepage (1848-1884) et le Canadien Paul Peel (1860-1892), modifient leurs tableaux académiques en y intégrant des caractéristiques propres au plein air. Même Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), dont Reid admire grandement les peintures murales classiques, modifie son style sous l'influence de l'impressionnisme : il recourt à une palette de couleurs plus lumineuse et applique plus amplement la matière sur ses œuvres.

Les toiles de Reid des années 1890, inspirées par l'impressionnisme, comptent parmi ses plus rafraîchissantes. *Idling* (*Flâner*), 1892, et *City and Country* (*Ville et campagne*), 1893, sont campées dans des panoramas extérieurs ensoleillés, et montrent un usage du pinceau plus libre, des détails réduits et une palette lumineuse. Dans *Ville et campagne*, la présence d'ombres bleutées rappelle celles que privilégiaient les impressionnistes. Pourtant, ces œuvres ne suivent pas le mouvement jusqu'à son objectif ultime, qui est de percevoir le monde à travers la lumière colorée sans se soucier des formes solides. Dans cet esprit, Claude Monet (1840-1926), avec son éminente série de vues impressionnistes

représentant la cathédrale de Rouen de 1892 à 1894, résume la masse imposante de l'architecture à des rideaux de lumière chatoyants, dépourvus de consistance physique. Tant *Flâner* que *Ville et campagne* respectent les volumes et la physicalité du corps des enfants, disposés au sein de compositions soigneusement structurées.

GAUCHE : George Agnew Reid, *Idling* (*Flâner*), 1892, huile sur toile, 45,7 x 40,6 cm, collection privée. DROITE : George Agnew Reid, *City and Country* (*Ville et campagne*), 1893, huile sur toile, 91,4 x 72,4 cm, collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario, Toronto.

En 1896, trois ans après avoir peint *Ville et campagne*, Reid est de retour à Paris, où il approfondit son étude de l'impressionnisme. S'il considère que le mouvement est « digne de respect », son exploration ne constitue, pour lui, « qu'une phase[10] ». Il faut dire que le public et les critiques de Toronto sont généralement mal informés sur l'art impressionniste et plutôt réticents à son égard jusqu'au début du vingtième siècle. En 1892, un critique écrit, à propos d'une autre peinture de plein air : « Son œuvre *Berry Pickers* [*Les cueilleuses de fruits* de Reid] est intéressante à titre d'incident [mais] un peu confuse dans l'exécution, et témoigne d'une négligence inhabituelle dans le dessin[11]. » L'année suivante, Reid confesse : « Mon léger effort d'expérimentation impressionniste semble avoir fait des ravages auprès de certains critiques[12] ».

GAUCHE : George Agnew Reid, *The Berry Pickers* (*Les cueilleuses de fruits*), 1890, huile sur toile, 189,2 x 146 cm, collection d'œuvres d'art de l'Université Nipissing, North Bay, Ontario. DROITE : Arthur Lismer, *A September Gale, Georgian Bay* (*Une bourrasque en septembre, baie Georgienne*), 1921, huile sur toile, 122,4 x 163 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

L'ambivalence de Reid envers l'impressionnisme témoigne de sa conviction de longue date quant à la valeur et la flexibilité de la tradition académique. Tous ses professeurs les plus notoires – Robert Harris, Thomas Eakins et Jean-Joseph Benjamin-Constant – ont combiné leur formation académique traditionnelle avec des techniques plus modernistes, sans toutefois sacrifier la première au profit de la seconde. Cette flexibilité inhérente à la formation académique était au cœur de la vision de Reid. « Je suis à la fois partisan de l'académisme et du modernisme », déclare-t-il en 1929. « Pour l'académisme, je revendique le pouvoir de grandir, car il a la possibilité d'assimiler toute bonne pensée par la recherche et l'expérimentation. L'académisme n'a jamais été statique, bien qu'il puisse parfois sembler l'être[13]. »

Cette attitude s'accompagne d'une méfiance à l'égard de ce que Reid considère comme de l'innovation pour le seul intérêt de la nouveauté. « Le postimpressionnisme, le cubisme, le futurisme, le vorticisme, l'expressionnisme, affirme-t-il, ont émergé […] dans un effort pour se débarrasser de la tradition académique […] Tout ce qu'on appelle modernisme n'est pas nécessairement moderne, ce n'est que le vieil appel en faveur de quelque chose de nouveau à tout prix[14] ». Même au début des années 1930, Reid signe une pétition diffusée par l'architecte de Vancouver John Radford (1860-1940), qui prétend que la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) fait preuve d'une « flagrante partialité » en organisant des expositions d'art moderne et contemporain qui sont « peu représentatives de l'art canadien à son meilleur[15] ». La Galerie nationale a été abondamment critiquée lorsque, en 1926 notamment, elle a heurté les sensibilités conservatrices en achetant *A September Gale, Georgian Bay* (*Une bourrasque en septembre, baie Georgienne*), 1921, d'Arthur Lismer (1885-1969).

George Agnew Reid, *In the Cellar Window* (*Dans la fenêtre de la cave*), 1914, huile sur toile, 76,2 x 101,5 cm, collection d'art de Power Corporation du Canada, Montréal.

Plus tard dans sa carrière, Reid admettra avoir commencé « dans l'art comme un radical et un dévot d'Eakins de Philadelphie, qui […] a brisé la règle stricte selon laquelle le dessin devait précéder la peinture […]. [Il se sera] toutefois rendu compte que cette rupture avec la tradition n'était qu'une bagatelle et, bien que grande vérité, ça n'est qu'une partie d'une plus grande vérité encore, à savoir qu'il n'y a pas qu'une seule bonne façon de faire les choses[16] ». Son attachement envers la peinture en plein air et son penchant pour l'impressionnisme renforcent les aspects modernistes essentiels des apprentissages qu'il tire d'Eakins et de Benjamin-Constant sur la manière de concevoir des compositions picturales unifiées. Néanmoins, le peintre reste prudent et n'abandonne pas le giron de la tradition académique. C'est d'ailleurs cette fidélité à la tradition qui finit par l'éloigner des formes de modernisme plus radicales qui se multiplient dans l'art canadien et international à partir du début du vingtième siècle.

LA PEINTURE MURALE

Pour Reid, une peinture murale « n'est pas une peinture de chevalet à grande échelle, peinte sans égard, que ce soit dans le traitement technique ou dans le sujet, pour son futur emplacement ». Elle ne devrait pas non plus « nécessiter beaucoup d'explications verbales; pas plus qu'elle ne devrait s'imposer à l'attention du public comme si c'était elle, et non le lieu qu'elle embellit, l'élément principal. Si [la murale] donne l'impression d'être la raison d'être du

bâtiment, alors elle contribue à perpétuer un mensonge architectural[17] ».

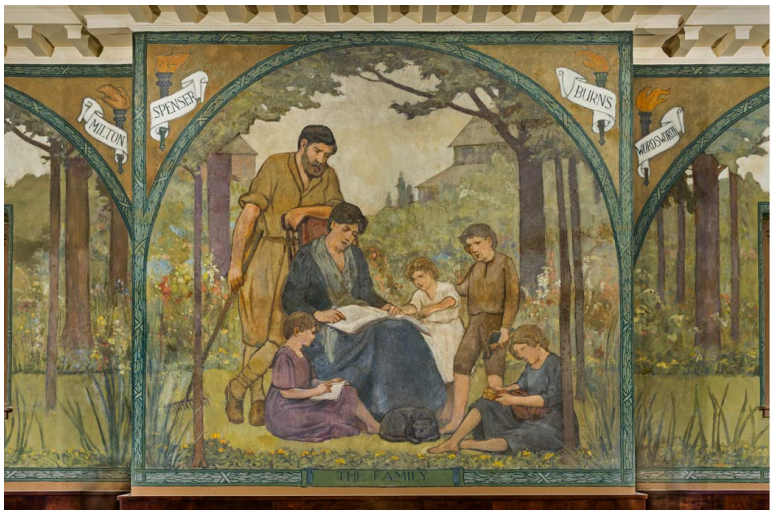
Entre 1896 et 1910, Reid conçoit des peintures murales pour « au moins cinq salles de dessin, peint vingt tableaux – en panneaux simples ou en triptyques – destinés à habiller les murs surplombant les trumeaux de cheminées et au moins une douzaine de panneaux à figure unique, en plus de décorer le hall d'entrée de l'hôtel de ville de Toronto, et d'élaborer un programme décoratif soutenu pour l'église [All Souls] d'Onteora[18] ». L'emplacement de bon nombre de ces peintures murales n'est pas indiqué dans le catalogue raisonné consacré à Reid et compilé par sa biographe, Muriel Miller. Cet ouvrage ne répertorie que les œuvres existantes au moment de la publication[19]. Certaines murales ont été recouvertes, retirées, perdues ou détruites.

George Agnew Reid, *page 250 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Reid travaillant sur ses peintures murales « Hommage aux pionniers » pour le Municipal Buildings de Toronto*, v.1898, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Comme la plupart de ses pairs, Reid n'a pas peint ses murales directement sur du plâtre humide ou sec (respectivement les méthodes *buon fresco* et *fresco secco*), ce qui aurait rendu leur enlèvement ou leur déplacement extrêmement difficiles et coûteux. Il a plutôt employé la technique du marouflage, qui consiste à peindre sur une toile, dans son atelier, pour ensuite apposer ce support sur les murs à l'aide d'un mélange adhésif de plomb blanc épais, d'huile et de résine. Étant amovibles, ces peintures murales marouflées s'entreposaient facilement, ce qui les rendait vulnérables à la perte. C'est notamment le cas de l'œuvre peinte par Reid pour surplomber la scène du Arts and Letters Club of Toronto au début des années 1920. À peine dix ans après son installation, la toile a dû être stockée en raison de travaux effectués dans le bâtiment. Elle n'a jamais été retrouvée depuis.

Vue d'une peinture murale de George Agnew Reid sur le mur nord du Grand Hall de l'Arts & Letters Club de Toronto, v.1922, photographie d'Arthur S. Goss.

Les peintures murales de Reid, destinées aux résidences privées d'Onteora et plus généralement de l'Ontario, représentent principalement des paysages. En revanche, celles qu'il a conçues ou réalisées pour des espaces publics traitent généralement de thèmes historiques, patriotiques, religieux ou éducatifs en rapport avec les bâtiments pour lesquels elles sont pensées. Parmi celles-ci, à Toronto, on compte les projets achevés à l'hôtel de ville du Municipal Buildings, à la Earlscourt Library (aujourd'hui la succursale Dufferin/St. Clair de la Bibliothèque publique de Toronto) et au Jarvis Collegiate Institute. À la Earlscourt Library, par exemple, il peint une frise en continu sur les quatre murs supérieurs de la salle de lecture générale. Peinte en 1925-1926, la frise se compose de cinq groupes de personnages qui incarnent *The Family* (*La famille*), *The Community* (*La communauté*), *The Story Hour* (*L'heure du conte*), *Philosophy* (*La philosophie*), et *Nature Study* (*L'étude de la nature*). Chaque groupe est lié aux autres par le thème qu'il figure, par l'acte de la lecture, et par sa composition, qui les enchâsse tous dans un cadre pastoral.

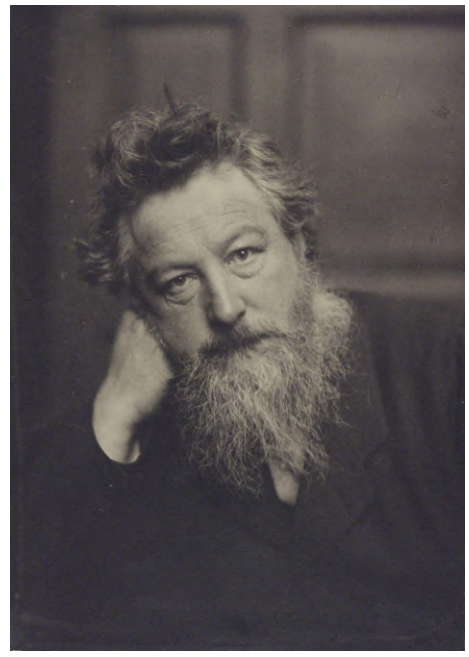


GAUCHE : George Agnew Reid, *The Family* (*La famille*), 1925-1926, peinture murale, Bibliothèque publique de Toronto, succursale Dufferin/St. Clair. DROITE : Vue partielle de la peinture murale réalisée par George Agnew Reid en 1925-1926 dans la salle de lecture générale de la succursale Dufferin/St. Clair de la bibliothèque publique de Toronto, date inconnue, photographie non attribuée.

Pour Reid, l'idéal est de peindre des murales au sein de bâtiments dont il a dessiné les plans. C'est le cas des maisons et de l'église qu'il a imaginées et décorées à Onteora, mais aussi des résidences The Studio et Upland Cottage qu'il conçoit pour lui-même et sa première femme à Toronto. Pour le Municipal Buildings, Reid consulte l'architecte, E.J. Lennox (1854-1933) lors de la planification de ses peintures murales, afin qu'elles mettent en valeur l'architecture. Pendant qu'il peint les panneaux, il fait même transporter dans son atelier des échantillons du marbre utilisé par Lennox, cherchant à s'assurer que les couleurs des murales, ainsi que la répartition des tons clairs et foncés, soient en accord avec celles des matériaux architecturaux environnants.

LE MOUVEMENT ARTS AND CRAFTS

Le mouvement Arts and Crafts britannique et son dynamique meneur, William Morris (1834-1896), soutiennent que la production de masse mécanisée a réduit les designers et artisan·es au statut de rouages dans les chaînes de montage des usines. En conséquence, la qualité de conception de tous les objets, des plus humbles de la vie quotidienne à ceux relevant de la pratique de l'architecture, s'est trouvée dégradée. Ce mouvement se veut à la fois un programme de réforme sociale et de réforme du design, et il considère que la dernière dépend du succès de la première. L'objectif de conférer aux arts appliqués la même importance et respectabilité esthétique dont jouissent les beaux-arts traditionnels fait aussi partie intégrante de l'idéologie Arts and Crafts.



William Morris, 1884, photographie de Frederick Hollyer.

Reid connaît bien le mouvement Arts and Crafts grâce à ses lectures, à ses voyages et à l'un de ses supporteurs de l'Université de Toronto, James Mavor, également grand ami de Morris depuis le milieu des années 1880 jusqu'à la mort de ce dernier[20]. Lorsque les Reid – dont les itinéraires de voyage chargés privilégiaient les visites de musées et de galeries commerciales – se trouvaient en Grande-Bretagne, les tissus, tapisseries, papiers peints, meubles et vitraux produits par Morris & Co. jouissaient d'une grande popularité et exerçaient une forte influence. On pouvait lire des extraits des écrits de Morris dans des revues canadiennes telles que *The Week* (Toronto) et *Arcadia* (Montréal), ainsi que dans des publications d'importation britannique, comme *The Art Journal* et surtout *The Studio*.

Comme Morris, Reid se méfie de la production de masse et, selon ses propres termes, de « la perte conséquente d'individualité dans le design et la réalisation de tous les domaines de l'activité artistique[21] ». En outre, il chérit le même engagement en faveur de la justice sociale que Morris, qui le représente dans son roman utopique *News from Nowhere* (1893), bien qu'il n'approuve pas son plaidoyer en faveur du socialisme. L'article de Reid sur ses peintures *Mortgaging the Homestead* (*Une hypothèque sur la ferme*), 1890, et *The Foreclosure of the Mortgage* (*La saisie de l'hypothèque*), 1893, s'attaque aux pratiques économiques qui font perdre leur gagne-pain aux familles d'agriculteurs : « Lorsque l'artiste constate que le progrès dont nous vantons les mérites non seulement n'offre aucun soulagement adéquat, mais semble aggraver le chagrin et la souffrance, il doit s'exprimer […] [,] porté par le désir que la vie puisse déployer ses plus nobles possibilités[22].» À l'instar de Morris, Reid rejette le « monopole de l'art par un petit nombre » et prône plutôt que toutes les personnes, peu importe leur milieu social et économique, ont le droit de vivre dans un environnement bien conçu. Si un artiste ne croit pas « que l'aspiration au beau est finalement une qualité éthique, il adoptera le métier de froid calculateur de formes[23] ».

Double page de *News from Nowhere: Or, An Epoch of Rest, Being Some Chapters from a Utopian Romance*, de William Morris (Londres : Kelmscott Press, William Morris Gallery, 1893).

L'intérêt de Reid pour le mouvement Arts and Crafts va bien au-delà des préoccupations sociales. Ce courant semble avoir eu un impact particulièrement fort sur les aspects formels de son art. En tant qu'architecte, Reid applique les principes de l'esthétique Arts and Crafts aux nombreux

bâtiments qu'il conçoit pour lui-même et pour d'autres, à commencer par Bonnie Brae, sa maison-atelier à Onteora. Bonnie Brae a été construite sans fioritures, avec des matériaux naturels locaux, tels que le bois et la pierre des champs, dont les qualités inhérentes sont mises en valeur plutôt que dissimulées. La maison-atelier intègre aussi des éléments de style Arts and Crafts, comme une grande véranda qui sert de transition entre l'espace intérieur et l'environnement naturel.

Pour les deux maisons torontoises qu'il dessine pour lui-même et son épouse en 1900 et en 1906, Reid transforme la rusticité de Bonnie Brae en structures urbaines plus sophistiquées. Il reprend également de nombreux aspects de la syntaxe visuelle Arts and Crafts rendue célèbre par la Red House (Maison rouge), que Philip Webb et William Morris ont conçue pour ce dernier en 1859. Parmi ces caractéristiques, on compte des toitures en bardeaux et à forte pente, des pignons proéminents, des façades à l'asymétrie pittoresque ainsi que des lignes de toit irrégulières, car, selon Reid, « l'architecte qui s'inspire de la nature reconnaît que la symétrie parfaite est aussi détestée par la nature que le vide[24] ». L'intérieur des deux maisons comporte des éléments Arts and Crafts, comme des chevrons apparents, un balcon au niveau du deuxième étage ainsi qu'une assise de part et d'autre de la cheminée.

Red House (Maison rouge), 1859-1860, conçue par Philip Webb et William Morris, Bexleyheath, Angleterre, 2014, photographie d'Ethan Doyle White.

La conception de bâtiments ne représente toutefois qu'un aspect de l'influence formelle du mouvement Arts and Crafts sur la pratique artistique de Reid. Il cite avec approbation la définition de l'architecture donnée par Morris, laquelle inclut non seulement le bâtiment lui-même, mais aussi tout son mobilier et ses installations, « depuis les simples moulures ou lignes abstraites jusqu'aux grandes œuvres épiques de la sculpture ou de la peinture ». Selon lui, « [u]ne œuvre d'architecture est une œuvre d'art harmonieuse et coopérative qui englobe tous les arts sérieux[25] ». Ce condensé percutant de l'idéal d'union des arts promu par le mouvement Arts and Crafts aura une influence profonde sur la production de Reid, tout comme sur celle de Morris.

GEORGE AGNEW REID

Sa vie et son œuvre par Brian Foss

GAUCHE : Andirons de Bonnie Brae, la maison des Reid à Onteora, conçus par George Agnew Reid, dont la fabrication est attribuée à Mountain Industries, Onteora, New York (propriété de Deborah & Asher Fensterheim), après 1893. DROITE : George Agnew Reid (attribuées à), deux chaises provenant de la maison des Reid sur Indian Road à Toronto, 1900-1905, chêne rouge peint.

Ainsi, dès le début des années 1890, Reid commence à peindre des murales, puis à concevoir des articles ménagers, en particulier des objets en métal, comme des accessoires de cheminée, des poignées de porte et des charnières, ainsi que des meubles en bois. Il estime avoir conçu plus d'une centaine d'objets de ce type seulement à Onteora. Conformément aux normes Arts and Crafts, il veille à ce que tout ce qu'il crée soit utile, simple dans sa conception et sa décoration, et de toute évidence adapté à son usage. À cette fin, Reid fabrique ses meubles à partir d'essences de bois communes, en particulier le chêne et le pin. Les techniques de construction sont alors rudimentaires, les joints des pièces sont souvent laissés en évidence, et toute ornementation excessive et inappropriée est évitée. Reid témoigne d'une préférence pour les motifs Arts and Crafts, tels que les formes de cœur qu'il sculpte dans les chaises de sa maison d'Indian Road. Même un piano préfabriqué, que l'artiste a décoré et exposé au début des années 1900, est décrit par un critique du *Globe* de Toronto comme ayant « des lignes très […] simples, sans gravure et avec peu de courbes » – des qualités qui offrent « un grand soulagement après le type d'ornementation conventionnelle hautement polie dont nos maisons sont pourvues[26] ».

La popularité du mouvement Arts and Crafts permet aux critiques de comprendre et d'apprécier l'esthétique de Reid. C'est le cas de Jean Grant, du *Toronto Saturday Night*, qui rédige un compte rendu favorable de l'Exposition des arts appliqués de 1900, dont Reid est en grande partie l'instigateur. Grant fait l'éloge de « l'art appliqué à l'embellissement des objets ordinaires de la vie quotidienne » et regrette que cela « n'ait pas été la forme que [les] activités [humaines] ont privilégiée jusqu'à présent ». Selon lui « [l]'un des obstacles mentaux que nous rencontrons constamment réside dans la contemplation de produits manufacturés monotones dans leur conception, manquant totalement de caractère et souvent d'excellence dans leur finition. La grossièreté s'accompagne généralement d'une exagération, d'une décoration excessive, et ceci, nous le constatons aussi[27] ». Reid a dû se réjouir d'un tel commentaire.

George Agnew Reid (designer), Edwin Challener (ébéniste) et Mabel Adamson (émailliste), buffet, 1904, collection de Jeremy E. Adamson.

OÙ VOIR

On trouve les œuvres de George Agnew Reid au sein de collections publiques et privées, au Canada et à l'international. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition.

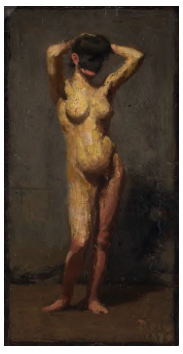
ART GALLERY OF HAMILTON

123, rue King Ouest
Hamilton, Ontario, Canada
905-527-6610
artgalleryofhamilton.com

George Agnew Reid, *Forbidden Fruit* (*Fruit défendu*), 1889
Huile sur toile
77,8 x 122,9 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
416-979-6648
ago.ca



George Agnew Reid, *Study of a Woman with arms on head done at Academy of Fine Arts, Philadelphia* (*Étude d'une femme avec les bras sur la tête réalisée à la Academy of Fine Arts, Philadelphie*), 1884
Huile sur papier
18,6 x 9,5 cm

George Agnew Reid, *The Sword of Damocles, Julian Academy* (*L'épée de Damoclès, Académie Julian*), 1888–1889
Huile sur toile
25,5 x 39,9 cm

George Agnew Reid, *Drawing Lots* (*Tirage au sort*), 1888–1902
Huile sur toile
Ensemble (triptyque encadré) : 118,2 x 319,8 cm

George Agnew Reid, *The Other Side of the Question* (*Le revers de la question*), 1890
Huile sur toile
104 x 132,5 cm

George Agnew Reid, *Sketch Portraits of GAR and MHR* (*Esquisses de portraits de GAR et MHR*), 1896
Huile sur toile
34,9 x 24,4 cm

George Agnew Reid, *Mary Hiester Reid*, 1898
Huile sur toile
76,8 x 64,1 cm

George Agnew Reid, *Portrait of Gustav Hahn* (*Portrait de Gustav Hahn*), 1906
Huile sur toile
69,8 x 49,7 x 6 cm; sans cadre : 51,4 x 31,5 x 2,7 cm

MUSÉE CANADIEN DE LA GURRE

1, place Vimy
Ottawa (Ontario) Canada
1-800-555-5621
warmuseum.ca

George Agnew Reid, *Forging 6-Inch Shells, Toronto* (*Le forgeage d'obus de 6 pouces*), 1919
Huile sur toile
122,8 x 168,2 cm

George Agnew Reid, *Women Operators* (*Opératrices de machine*), 1919
Huile sur toile
122,8 x 168,2 cm

GALERIE D'ART DU CENTRE DE LA CONFEDERATION

145, rue Richmond
Charlottetown (Île-du-Prince-Édouard) Canada
1-800-565-0278
confederationcentre.com

George Agnew Reid, d'après Robert Harris, *The News Boy* (*Le vendeur de journaux*), 1880
Huile sur carton
48,8 x 33,5 cm

MCMASTER MUSEUM OF ART

Université McMaster
1280, rue Main Ouest
Hamilton (Ontario) Canada
905-525-9140, poste 23081
museum.mcmaster.ca

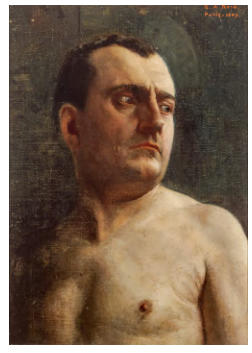
George Agnew Reid, *The Call to Dinner* (*L'appel pour le dîner*), 1886–1887
Huile sur toile
121,6 x 179,8 cm

MUSEUM LONDON

421, rue Ridout Nord
London (Ontario) Canada
519-661-0333
museumlondon.ca

George Agnew Reid, ***Adam Reid,*** **1886**
Huile sur toile
61 x 50,8 cm

George Agnew Reid, ***Mrs. Adam Reid*** **(*Mme Adam Reid*), 1886**
Huile sur toile
61 x 50,8 cm



George Agnew Reid, ***Study of Head and Torso*** **(*Étude de la tête et du torse*), 1889**
Huile sur toile
51 x 35,5 cm

George Agnew Reid, ***Study for Mural at Old Toronto City Hall*** **(*Étude pour la peinture murale de l'ancien hôtel de ville de Toronto*), 1899**
Huile sur lin montée sur carton
131 x 124 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
613-990-1985
gallery.ca

George Agnew Reid, ***Portrait of Mary Hiester Reid*** **(*Portrait de Mary Hiester Reid*), 1885**
Huile sur toile
76,7 x 64,3 cm

George Agnew Reid, ***Logging*** **(*Défrichage*), 1888**
Huile sur toile
107,4 x 194 x 2,3 cm

George Agnew Reid, ***Dreaming*** **(*Rêvant*), 1889**
Huile sur toile
166,5 x 124,4 cm

George Agnew Reid, ***Mortgaging the Homestead*** **(*Une hypothèque sur la ferme*), 1890**
Huile sur toile
130,1 x 213,3 cm

GEORGE AGNEW REID

Sa vie et son œuvre par Brian Foss

George Agnew Reid, *Adagio*, 1893
Huile sur toile
76,5 x 127 cm

George Agnew Reid (d'après Diego Velázquez), *Copy after Velázquez "Portrait of a Dwarf with a Dog"* (*Copie d'après le «Portrait d'un nain avec un chien» de Velázquez*), 1896
Huile sur toile
137 x 102 cm

George Agnew Reid, *Piano and Piano Bench* (*Piano et banc de piano*), 1900
Meuble pour piano droit en chêne teinté et ciré avec quatre peintures à l'huile sur bois, avec tabouret en chêne teinté et ciré
Piano : 145,6 x 159,5 x 72,3 cm; tabouret : 53,2 x 105,5 x 29,7 cm

George Agnew Reid, *Music Cabinet* (*Cabinet de musique*), 1905
Meuble en chêne teinté et ciré avec quatre peintures à l'huile sur bois
107 x 51 x 46,1 cm

George Agnew Reid, *Ave Canada*, 1907–1918
Huile sur toile
env. 89 x 525 cm

George Agnew Reid, *Algoma Lake* (*Lac Algoma*), 1926
Aquarelle sur graphite sur papier vélin
36,7 x 51,2 cm

George Agnew Reid, *Abitibi Canyon* (*Gorge en Abitibi*), 1930
Gravure sur papier vélin
26,7 x 19,7 cm; assiette : 20,1 x 13,8 cm

George Agnew Reid, *Lowell, Lake Temagami* (*Lac Lowell, Temagami*), 1930
Aquarelle sur papier vélin
50,8 x 35,2 cm

George Agnew Reid, *The Prospectors* (*Les chercheurs d'or*), v.1935
Gravure et pointe sèche sur papier vélin
25,1 x 30,4 cm; assiette : 20 x 25 cm

UNIVERSITÉ DE L'ÉADO

100, rue McCaul
Toronto (Ontario) Canada
416-977-6000
ocadu.ca

George Agnew Reid, *Untitled [portrait of J.E.H. MacDonald]* (*Sans titre [portrait de J. E. H. MacDonald]*), 1936
Huile sur toile
50,5 x 40,5 x 1,5 cm

MUNICIPAL BUILDINGS DE TORONTO (ANCIEN HÔTEL DE VILLE)

60, rue Queen Ouest
Toronto (Ontario) Canada

George Agnew Reid, *Hail to the Pioneers, Their Names and Deeds Remembered and Forgotten We Honour Here* (*Hommage aux pionniers – leurs noms et leurs actes, remémorés et oubliés sont ici honorés*), 1898–1899
Huile sur toile montée sur un mur de pierre
Comprend *The Arrival of the Pioneers* (*L'arrivée des pionniers*), 213,4 x 426,7 cm; *Staking a Pioneer Farm* (*Jalonnement à la ferme des pionniers*) (reproduite ci-dessus), 213,4 x 518,2 cm; et quatre figures allégoriques.

BIBLIOTHEQUE PUBLIQUE DE TORONTO – SUCCURSALE DUFFERIN/ST. CLAIR

1625, rue Dufferin
Toronto (Ontario) Canada
416-393-7712
torontopubliclibrary.ca/dufferinstclair/

George Agnew Reid, *The Family* (*La famille*), 1925–1926
Peinture murale
Dimensions inconnues

TORONTO REFERENCE LIBRARY

789, rue Yonge
Toronto (Ontario) Canada
416-397-5981
torontopubliclibrary.ca

George Agnew Reid, *Toronto Bay* (*Baie de Toronto*), 1886–1887
Huile sur toile
55,6 x 138,5 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE WINNIPEG

300, boulevard Memorial
Winnipeg (Manitoba) Canada
204-786-6641
wag.ca

George Agnew Reid, *The Story* (*L'histoire*), 1890
Huile sur toile
123 x 164,3 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Muriel Miller, *G.A. Reid: Canadian Artist*, Toronto, The Ryerson Press, 1946, p. 5.

2. George Agnew Reid, tapuscrit de son discours de départ à la retraite du 13 mai 1929 au Ontario College of Art, Album de coupures 1 de George Agnew Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, p. 379.

3. La Society of Artists & Amateurs a tenu sa seule exposition en juin 1834. Plus tard, la Toronto Society of Arts a organisé deux expositions – la première en avril et mai 1847, la seconde en juillet 1848 – avant sa dissolution.

4. Miller, *G.A. Reid*, p. 23. Miller soutient que Reid s'est inscrit à la PAFA dès son arrivée à Philadelphie, au début du mois d'octobre 1882. Toutefois, la première mention de son nom dans les archives de l'académie date du 1er décembre, lorsqu'il s'est inscrit au cours d'antiquités pour un mois; voir « Student Register in Antique & Life Class, 1858-1884 », dans Eva Major-Marothy, « George Agnew Reid's "Radical" Choice: The Pennsylvania Academy of the Fine Arts and Thomas Eakins », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 1984, p. 36-37.

5. William C. Brownell, « The Art Schools of Philadelphia », *Scribner's Monthly*, vol. 18, nº 5 (septembre 1879), p. 737-750.

6. Reid a été identifié comme le guitariste par Theodor Siegl, conservateur au Philadelphia Museum of Art, qui cite une lettre tirée des archives de la PAFA; voir Theodor Siegl, *The Thomas Eakins Collection*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1978, p. 105.

7. L'art réalisé par Mary Hiester avant son mariage avec Reid n'a pas été conservé.

8. Reid, Album de coupures 1, p. 379.

9. Samuel Montiège, « L'Académie Julian et ses élèves canadiens : Paris, 1880-1900 », thèse de doctorat, Université de Montréal, 2011, p. 250.

10. Reid, Album de coupures 1, p. 138.

11. Laurier Lacroix, « Puvis de Chavannes et le Canada », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 4, nº 1 (printemps 1977), p. 6-12.

12. G.A. Reid, « Mural Decoration », *The Canadian Magazine of Politics, Science, Art and Literature*, no 6 (avril 1898), p. 508.

13. Miller, *G.A. Reid*, p. 52.

14. Le couple occupe la chambre T en 1890, les chambres T et U en 1891 et 1892, la chambre T en 1893 et la chambre V de 1894 à 1900. Les catalogues

des expositions annuelles de l'ARC, de 1893 à 1900, mentionnent la Toronto Arcade comme point de contact de Reid pendant ces années.

15. Le manque de peintures murales laïques au Canada est souligné par Marylin J. McKay dans « Civic Mural Paintings », le deuxième chapitre de *A National Soul: Canadian Mural Painting 1860s-1930s*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002.

16. Bien qu'il s'agisse d'un bâtiment unique, le Municipal Buildings abritait à l'époque deux institutions municipales distinctes : l'hôtel de ville et le palais de justice de Toronto. Le pluriel à Buildings vient de cette double fonction d'origine et c'est ainsi que le nom propre conféré au bâtiment – Municipal Buildings – a été gravé dans la pierre de sa façade principale. Pour respecter le nom propre du lieu en même temps que refléter son unicité, l'appellation Municipal Buildings est employée tout au long de ce livre, mais accordée au singulier.

17. Reid, cité dans « A Generous Artist: Mr. G.A. Reid's Christmas Gift to the Citizens », journal non identifié [décembre 1897]. Reid, Album de coupures 1, p. 234.

18. G.A. Reid, « Mural Decoration », *The Canadian Architect and Builder*, vol. 11, n^{o} 1 (janvier 1898), p. 12-15; et Reid, « Mural Decoration », *The Canadian Magazine of Politics, Science, Art and Literature*, p. 501-508.

19. Voir Loren Lerner, « Receiving the Homage of Her Children: Ave Canada' de George Reid et 'Hail Dominion' de Gustav Hahn: A Proposal of Murals for the Entrance Hall of Canada's Parliament Buildings », *Journal of Canadian Art History*, n^{o} 29 (2008), p. 50-89.

20. Jane Curley, Onteora Stories, Amherst, MA, Small Batch Books, 2024, p. 51.

21. Seulement dans les Catskills, on trouve la colonie Cragsmoor (fondée en 1879 sous le nom d'Evansville mais rebaptisée en 1893), Pakatakan (1886), Twilight Park (1888) et la Byrdcliffe Colony (1902).

22. Les mémoires de Wheeler, Yesterdays in a Busy Life (1918), ne sont pas toujours exacts en ce qui concerne ses relations d'affaires avec Tiffany. Voir Roberta A. Mayer et Carolyn K. Lane, « Disassociating the "Associated Artists": The Early Business Ventures of Louis C. Tiffany, Candace T. Wheeler, and Lockwood de Forest », Studies in the Decorative Arts, vol. 8, n^{o} 2 (printemps-été 2001), p. 2-36.

23. Curley, *Onteora Stories*, p. 47, 49.

24. Reid, tapuscrit du 13 mai 1929, Album de coupures 1, p. 379.

25. Les annuaires de la ville de Toronto de 1901-1902 et de 1904-1905 indiquent que Reid a également tenu un atelier à la Toronto Arcade au cours de ces années.

26. « A Canadian Artist », The Farmer's Advocate and Home Magazine, vol. 43, n° 817 (21 mai 1908), p. 906.

27. Toronto Historical Board, *Wychwood Park Heritage Conservation District Plan*, Toronto, Toronto Historical Board, 1986.

28. Le travail administratif de Reid à Wychwood Park est résumé dans Alyson Browne, « George A. Reid and the Development of Wychwood Park », essai non publié de 1991 pour un cours à l'Université de Toronto; copie de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Voir également Keith M. O. Miller, « The History and Development of Wychwood Park: 1888-1918 », Toronto, 1981, p. 14-15.

29. Ontario Advisory Committee on War Memorials, *Circular of Suggested Proposals as to Their Treatment and Form*, Toronto, The Committee, 1919, p. 1-2.

30. George Agnew Reid à Frank Johnston, 2 novembre 1921, Fonds Mary Bishop Rodrik et Franz Johnston, R320, vol. 1, dossier 10 – Correspondance 1921-1924, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

31. Muriel Miller, *George Reid: A Biography*, Ian R. Coutts, dir., Toronto, Summerhill Press, 1987, p. 114. Cette anecdote ne figure pas dans l'édition originale (1946) du livre de Miller.

32. Angela Grigor Nairne, *Arthur Lismer: Visionary Art Educator*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002, p. 65-77.

33. Iris Naish, « G.A. Reid Finishes Huge Murals That Tell Story of World before History Began », *Globe and Mail*, 20 juillet 1938.

34. La murale complète est reproduite en trente-trois planches dans *Through the Ages to Primitive Man*, Toronto, Musée royal de l'Ontario, 1936.

ŒUVRES PHARES: ÉTUDE D'UNE FEMME

1. Eva Major-Marothy, « George Agnew Reid's "Radical" Choice: The Pennsylvania Academy of the Fine Arts and Thomas Eakins », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 1984, p. 42-43.

2. Thomas Eakins, cité dans William C. Brownell, « The Art Schools of Philadelphia », *Scribner's Monthly*, vol. 18, n° 5 (septembre 1879), p. 741.

ŒUVRES PHARES: L'APPEL POUR LE DÎNER

1. Localisation inconnue.

2. Localisation inconnue.

3. Cette observation a été faite pour la première fois par Ann Davis dans « Seekers after Reality: Thomas Eakins and George Reid », *A Distant Harmony: Comparisons in the Painting of Canada and the United States of America*, Anne Davis, dir., Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1982, p. 95. Voir aussi Christine

Boyanoski, *Sympathetic Realism: George A. Reid and the Academic Tradition*, Toronto, Art Gallery of Ontario,1986, p. 22.

4. Muriel Miller, *G.A. Reid: Canadian Artist*, Toronto, The Ryerson Press, 1946, p. 44.

ŒUVRES PHARES: L'HISTOIRE

1. « Art and Artists », *Toronto Saturday Night*, 22 février 1890, p. 11; voir aussi « Art Notes », *The Week*, 28 février 1890, p. 203.

ŒUVRES PHARES: UNE HYPOTHÈQUE SUR LA FERME

1. « Ontario Artists », *Saturday Globe*, 7 juin 1890.

2. « Art and Artists », *Toronto Saturday Night*, 10 mai 1890, p. 7.

3. G.A. Reid, « The Evolution of Two of My Pictures », *Massey's Magazine*, vol. 1, nº 1 (janvier 1896), p. 4.

4. Reid, « The Evolution of Two of My Pictures », p. 14.

5. Reid, « The Evolution of Two of My Pictures », p. 14.

6. Charles C. Hill, « Mortgaging Canada: George Reid's 'Mortgaging the Homestead' and the 1891 Federal Election », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 32, nº 1 (2011), p. 48-61.

7. Ripley Hitchcock, dir., The Art of the World, *Illustrated in the Paintings, Statuary, and Architecture of the World's Columbian Exhibition*, vol. 2, New York, D. Appleton and Company, 1896, p. 195.

8. « The Spring Exhibition: Some Notes and Comments on the Pictures at the Gallery of the Art Association », *The Gazette*, 7 mai 1892, p. 2.

ŒUVRES PHARES: COPIE D'APRÈS LE « PORTRAIT D'UN NAIN AVEC UN CHIEN » DE VELÁZQUEZ

1. Léon Bonnat, « Velazquez », *Gazette des beaux-arts*, vol. 19, mars 1898, p. 181-182.

2. Mary Hiester Reid, « From Gibraltar to the Pyrenees », *Massey's Magazine*, vol. 1, nº 6 (juin 1896), p. 384.

ŒUVRES PHARES: MARY HIESTER REID

1. Cornelia, « Toronto's Loss in the Passing of Mary H. Reid », *Toronto Telegram*, 5 octobre 1921.

2. Les trois articles ont été publiés dans le *Massey's Magazine* en 1896 et 1897.

3. Molly Peacock, Flower Diary: *In Which Mary Hiester Reid Paints, Travels, Marries & Opens a Door*, Toronto, ECW Press, 2021, p. 330.

ŒUVRES PHARES: HOMMAGE AUX PIONNIERS – LEURS NOMS ET LEURS ACTES, REMÉMORÉS ET OUBLIÉS, SONT ICI HONORÉS

1. Byron Walker, cité dans « Mural Decorations in the New Municipal Buildings, Toronto », *The Canadian Architect and Builder*, vol. 12, nº 5 (mai 1899), p. 98.

2. « M. Reid's Mural Decorations », *The Canadian Architect and Builder*, vol. 12, nº 6 (juin 1899), p. 112.

3. Rosalind Pepall, « The Murals in the Toronto Municipal Buildings: George Reid's Debt to Puvis de Chavannes », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 9, nº 2 (1986), p. 142-163.

ŒUVRES PHARES: PIANO, BANC ET CABINET DE MUSIQUE

1. Rosalind Pepall, « Under the Spell of Morris: A Canadian Perspective », *The Earthly Paradise: Arts and Crafts by William Morris and His Circle from Canadian Collections*, Katharine Lochnan, Douglas E. Schoenherr et Carole Silver, dir., Toronto, Art Gallery of Toronto & Key Porter Books Limited, 1993, p. 28.

2. George Agnew Reid, Album de coupures 1, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, p. 202 (avec des images supplémentaires dans l'Album de coupures 1, p. 203, et l'Album de coupures 2, p. 94-95).

3. Jean Grant, « Applied Art », *Toronto Saturday Night*, vol. 13, 5 mai 1900, p. 9.

4. Madge Merton, « Madge Merton's Page », *Toronto Star,* 5 mai 1900, p. 16.

5. La photographie, attribuée à Galbraith, a été publiée pour la première fois dans *Canadian Home*, avril 1905, puis dans J. L. R., « George Agnew Reid: An Interview », *Acta Victoriana*, vol. 30, nº 3 (édition de Noël 1906), p. 121.

ŒUVRES PHARES: LA VALLÉE DE L'AGAWA

1. Cité dans Muriel Miller, *G.A. Reid: Canadian Artist*, Toronto, The Ryerson Press, 1946, p. 163.

2. F. H. Brigden, « The Academy Exhibition », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, janvier 1927, p. 23.

ŒUVRES PHARES: LES CHERCHEURS D'OR

1. Rosemarie Tovell, *Un nouvel art : L'estampe originale au Canada de 1877 à 1920*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1996, p. 45. Les conférences-démonstrations de Haden ont été données les 28 et 30 décembre 1882. La date exacte de l'arrivée de Reid à la Pennsylvania Academy est incertaine, mais on sait qu'elle a eu lieu dans les trois derniers mois de cette année-là.

2. Je remercie Rosemarie Tovell, conservatrice des estampes et dessins canadiens au Musée des beaux-arts du Canada aujourd'hui retraitée, d'avoir généreusement partagé avec moi ses notes de recherche sur George Reid.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Muriel Miller, *G.A. Reid: Canadian Artist*, Toronto, The Ryerson Press, 1946,

p. 114.

2. J.E. Hodgson à Charles Tupper, dans *Report of Sir Charles Tupper, G.C.M.G., C.B., Executive Commissioner, on the Canadian Section of the Colonial and Indian Exhibition at South Kensington 1886*, Ottawa, MacLean, Roger & Co., 1887, p. 68.

3. J.E. Hodgson cité dans *Report of Sir Charles Tupper*, p. 68.

4. G.A. Reid, « Mural Decoration », The Canadian Magazine of Politics, Science, Art and Literature, no 6 (avril 1898), p. 507-508.

5. James Mavor, *Notes on the Objects of the Toronto Guild of Civic Art and on the Exhibition of Prints of Mural Paintings, with Condensed Catalogue*, Toronto, Rowsell & Hutchison, 1898, p. 6.

6. Miller, G.A. Reid, p. 112.

7. Ministère de l'Éducation de l'Ontario, *List of Reproductions of Works of Art: A Selected List of Reproductions of Works of Art Suitable for Art Study and for the Decoration of Schools,* Toronto, Assemblée législative de l'Ontario, 1914.

8. John Edgecumbe Staley, « Reid-Painter of Canadian Character », *Maclean's Magazine*, vol. 25, nº 5 (mars 1913), p. 123.

9. Rosalind M. Pepall, «The Murals by George A. Reid in the Toronto Municipal Buildings (1897-1899)», mémoire de maîtrise, Université Concordia, 1982, p. 66.

10. Marylin McKay, « Canadian Historical Murals 1895-1939: Material Progress, Morality and the 'Disappearance' of Native People », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 15, nº 1 (1992), p. 63-83.

11. McKay, «Canadian Historical Murals», p. 76-77.

12. L'éclaireur est agenouillé, car MacCarthy n'a pas pu obtenir le financement nécessaire pour couler le canot dans lequel il avait l'intention de le disposer.

13. G.A. Reid, « Mural Decoration », *The Canadian Architect and Builder*, vol.11, nº 1 (janvier 1898), p. 12.

14. Sur l'union des arts au Canada, voir notamment Charles C. Hill, et al., *Artistes, architectes et artisans: L'Art canadien 1890-1918*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013.

15. G.A. Reid, « Arts and Crafts », dans *Proceedings of the Forty-Fourth Annual Convention of the Ontario Educational Association, April 1905*, Toronto, Wm. Briggs, 1905, p. 292-303.

16. Eden Smith, « Architectural Education-1900 », *The Canadian Architect and Builder*, vol. 13, nº 6 (juin 1900), p. 109.

17. Joan Murray, *Ontario Society of Artists: 100 Years*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1972, p. 5.

18. G.A. Reid, « School Decoration and Picture Study », *The School*, avril 1914, p. 479-489.

19. Royal Canadian Academy of Arts Memorial Regarding the Present Conditions and Needs of Canadian Art », 7 janvier 1907, documents du ministère des Travaux publics, R.G. 11, vol. 1653, p. 299-300, Bibliothèque et Archives Canada.

20. Fred Brigden, tapuscrit collé dans le dossier de documentation de George Reid, Doc/CA, George Agnew Reid, Livre 1, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada.

21. George Agnew Reid, tapuscrit de son discours de départ à la retraite du 13 mai 1929 au Ontario College of Art, Album de coupures 1 de George Agnew Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, p. 379.

22. Ann Davis, « Seekers after Reality: Thomas Eakins and George Reid », *A Distant Harmony: Comparisons in the Painting of Canada and the United States of America*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1982, p. 90.

23. Paul Duval, *J.E.H. MacDonald: The Tangled Garden*, Toronto, Cerebrus/Prentice-Hall, 1978, p. 19.

24. Documents de Mary E. Wrinch Reid, dossier de documentation de Joan Murray, 1968, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery.

25. L'école a porté plusieurs noms : la Ontario School of Art (1876-1886), la Toronto Art School (1886-1890), la Central Ontario School of Art and Industrial Design (1890-1912), le Ontario College of Art (1912-1996), le Ontario College of Art and Design (1996-2010) ainsi que la Ontario College of Art & Design University (2010 à aujourd'hui), soit en français l'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario (ÉADO).

26. Eva Major-Marothy, « George Agnew Reid's "Radical" Choice: The Pennsylvania Academy of the Fine Arts and Thomas Eakins », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 1984, p. 71-83. Un rapport de 1902 indique que la Central Ontario School of Art and Industrial Design, où Reid donnait des cours de dessin d'après nature, avait introduit, cette année-là, un cours de dessin d'après modèles vivants nus pour les hommes et un autre pour les femmes, mais la nudité totale demeure improbable, surtout dans le contexte d'une ville aussi conservatrice que Toronto.

27. Miller, *G.A. Reid*, p. 145.

28. E. A. Hardy et V. I. Greer (conseil du Ontario College of Art) à Reid, en 1928, cités dans « Relinquishes Post in College of Art: George A. Reid, R.C.A., after

Long Service, Retires from Principalship », Globe (Toronto), 14 juin 1928.

29. Duval, *J.E.H. MacDonald*, p. 18-19.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Voir Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londres, Phaidon, 1971.

2. Reid, cité dans Christine Boyanoski, *Sympathetic Realism: George A. Reid and the Academic Tradition*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1986, p. 15.

3. George Agnew Reid, tapuscrit de son discours de départ à la retraite du 13 mai 1929 au Ontario College of Art, Album de coupures 1 de George Agnew Reid, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, p. 379.

4. Cité dans Moncrieff Williamson, *Island Painter: The Life of Robert Harris (1849-1919)*, Charlottetown, Ragweed Press, 1983, p. 70-71.

5. Eva Major-Marothy, « George Agnew Reid's "Radical" Choice: The Pennsylvania Academy of the Fine Arts and Thomas Eakins », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 1984, annexe 1, p. 132.

6. Thomas Eakins, cité dans William C. Brownell, « The Art Schools of Philadelphia », *Scribner's Monthly*, vol. 18, nº 5 (septembre 1879), p. 741.

7. George A. Reid, « Paul Peel, R.C.A.: Reminiscences », tapuscrit non daté et non publié, Ontario College of Art and Design University, cité dans Major-Marothy, « George Agnew Reid's "Radical" Choice », p. 42-43.

8. Anonyme, « Au jour le jour », *Journal des débats politiques et littéraires*, 28 mai 1902, cité dans Samuel Montiège, « Se former selon la règle : un auditoire international », *Benjamin-Constant : merveilles et mirages de l'orientalisme*, Nathalie Bondil, dir., Montréal et Paris, Musée des beaux-arts de Montréal et Hazan, 2014, p. 332. L'essai de Montiège porte sur le professeur qu'était Benjamin-Constant.

9. Muriel Miller, *G.A. Reid: Canadian Artist*, Toronto, The Ryerson Press, 1946, p. 90.

10. Miller, *G.A. Reid*, p. 184.

11. « Ontario Society of Artists », *Globe* (Toronto), 30 mai 1892, p. 4.

12. « Out of Town », *Toronto Saturday Night*, 14 octobre 1893, p. 3.

13. Reid cité dans Miller, *G.A. Reid*, p. 184.

14. Reid cité dans Miller, *G.A. Reid*, p. 188.

15. Radford cité dans Charles C. Hill, *Le Groupe des Sept : L'émergence d'un art national*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1995, p. 277.

16. Reid cité dans Miller, *G.A. Reid*, p. 182.

17. Reid cité dans Miller, *G.A. Reid*, p. 75.

18. Miller, *G.A. Reid*, p. 188.

19. Miller, G.A. Reid, p. 199-230; voir aussi Muriel Miller, *George Reid: A Biography*, Ian R. Coutts, dir., Toronto, Summerhill Press, 1987, p. 167-179.

20. James Mavor, *My Windows on the Street of the World*, vol. 1, Londres et Toronto, J.M. Dent & Sons Limited, 1923, chapitre 16.

21. G.A. Reid, « Applied Art », *The Canadian Architect and Builder*, vol. 13, nº 3 (mars 1900), p. 55.

22. G.A. Reid, « The Evolution of Two of My Pictures », *Massey's Magazine*, vol. 1, nº 1 (janvier 1896), p. 14.

23. G.A. Reid, « Architecture from an Artist's Standpoint », *The Canadian Architect and Builder*, vol. 4, nº 4 (avril 1891), p. 44-45.

24. G.A. Reid, « Architecture from an Artist's Standpoint », p. 44.

25. G.A. Reid, « Arts and Crafts », *Proceedings of the Forty-Fourth Annual Convention of the Ontario Educational Association*, April 1905, Toronto, Wm. Briggs, 1905, p. 302.

26. « At the Art Gallery », *Globe* (Toronto), 5 mai 1900, p. 8.

27. Jean Grant, « Applied Art », *Toronto Saturday Night*, vol. 13, 5 mai 1900, p. 9.

GLOSSAIRE

Académie Colarossi
Fondée à Paris en 1870 par le sculpteur italien Filippo Colarossi comme alternative à l'École des beaux-arts jugée trop conservatrice, l'Académie Colarossi est l'une des premières écoles françaises à accueillir des filles. Si les classes y sont formées selon les sexes, filles et garçons suivent un cheminement identique et notamment des cours de dessin d'après modèle vivant nu. Parmi les élèves les plus remarquables de cette académie, mentionnons Emily Carr, Camille Claudel, Paul Gauguin, Amedeo Modigliani et Alfred Pellan. L'école ferme ses portes dans les années 1930.

Académie Julian
L'Académie Julian est une école d'art privée fondée par Rodolphe Julian à Paris en 1868. Maurice Cullen, J. W. Morrice, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, A. Y. Jackson et Clarence Gagnon figurent parmi les nombreux artistes du Canada qui y ont mené des études.

Académie royale des arts du Canada (ARC)
Organisation d'artistes et d'architectes professionnel·les modelée sur les académies nationales présentes depuis longtemps en Europe, telles que la Royal Academy of Arts de Londres (fondée en 1768) et l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris (fondée en 1648).

aquarelle
Matériau de peinture consistant en une solution aqueuse dans laquelle des pigments sont en suspension; aussi, l'appellation désigne une œuvre achevée peinte à l'aide de ce matériau. L'aquarelle a une riche histoire qui remonte aux enluminures de manuscrits (datant de l'Égypte ancienne) et à la peinture au pinceau ou sur rouleau pratiquée en Chine, en Corée et au Japon. En Occident, la Renaissance consacre l'aquarelle comme matériau de choix pour les croquis et sa popularité va croissant aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, en particulier pour les illustrations de la flore et de la faune. Les artistes et les illustrateurs d'aujourd'hui continuent d'utiliser l'aquarelle pour sa transparence et les effets que rendent possibles les lavis de pigment pur.

architecture néo-georgienne
Au vingtième siècle, l'architecture néo-géorgienne marque un retour au style géorgien britannique, également connu sous le nom de style néocolonial anglais. Caractérisés par la symétrie et des proportions classiques, les bâtiments néo-géorgiens sont généralement construits en brique ou en pierre et surmontés d'un toit en croupe. Ils présentent des moulures blanches sur une façade souvent rectangulaire, percée d'une entrée centrale et de fenêtres à guillotine à carreaux multiples. Au Canada, on trouve quelques exemples de ce style, notamment le Langdon Hall à Cambridge (ON) et l'église baptiste de Blythwood Road à Toronto.

Art Association of Montreal (AAM)
Institution fondée en 1860 par l'évêque Francis Fulford (1803-1868) et par un groupe montréalais de collectionneurs et collectionneuses d'art, la Art Association of Montreal est issue de la Montreal Society of Artists (elle-même

datant de 1847). Premier musée d'art au Canada, la Art Association of Montreal organise des expositions d'art un peu partout dans la ville avant d'établir son siège permanent au centre-ville de Montréal. L'association est rebaptisée Musée des beaux-arts de Montréal en 1950, qui est aujourd'hui l'un des musées d'art les plus visités au Canada.

Arts and Crafts

Précurseur du design moderne, ce mouvement d'arts décoratifs se développe en Angleterre au milieu du dix-neuvième siècle, en réaction à ce que ses tenants considèrent comme les effets déshumanisants de l'industrialisation. Sous l'impulsion de William Morris, le mouvement Arts and Crafts valorise le savoir-faire artisanal et la simplicité formelle, et intègre souvent des motifs naturels dans la conception d'objets ordinaires.

Arts and Crafts Society of Canada

La Arts and Crafts Society of Canada est fondée à Toronto en 1903 par George Agnew Reid et un groupe de personnes aux idées similaires, dont les peintres et designers Gustav Hahn et Mabel Cawthra Adamson, ainsi que l'architecte Eden Smith. L'objectif de la société est de promouvoir les principes du mouvement Arts and Crafts dans les domaines du design, de la décoration et de l'architecture. En 1904, la société organise son exposition inaugurale et, l'année suivante, elle change de nom pour devenir la Canadian Society of Applied Art.

Arts and Letters Club of Toronto

Fondé en 1908 pour promouvoir la culture, ce club de Toronto offre un espace où artistes, architectes, écrivain·es, musicien·nes et mécènes peuvent exercer et présenter leur art ainsi que discuter dans une atmosphère conviviale. Les membres du Groupe des Sept s'y rencontrent fréquemment pour se détendre, exposer et faire connaître leur travail.

arts appliqués

Les arts appliqués désignent les objets commerciaux ou utilitaires de la vie quotidienne qui possèdent des qualités esthétiques. Historiquement considérés comme une catégorie d'art moins raffinée – et par opposition aux « beaux-arts » dont la peinture et la sculpture font partie – les arts appliqués ne se limitent pas à un moyen d'expression particulier et se manifestent notamment dans le design industriel, l'artisanat et la publicité.

Associated Watercolour Painters

Fondée à Toronto en 1912 par George Agnew Reid et d'autres, l'Associated Watercolour Painters est l'une des nombreuses organisations et sociétés d'artistes de l'époque. Bien que le groupe ait été éphémère, il comptait parmi ses membres des artistes comme F.M. Bell-Smith, Fred Brigden et C.W. Jefferys.

Benjamin-Constant, Jean-Joseph (France, 1845-1902)

Peintre, graveur et professeur, Benjamin-Constant est connu pour ses peintures orientalistes et historiques, de même que pour ses portraits dans le style académique français du dix-neuvième siècle. Ses œuvres mettent souvent en scène des représentations exotiques et idéalisées de l'Afrique du Nord et du

Moyen-Orient. Membre de la Société nationale des beaux-arts, Benjamin-Constant expose régulièrement au Salon parisien.

Bonnat, Léon (Français, 1833-1922)
Né à Bayonne, Léon Bonnat est un portraitiste français respecté et un professeur. Ses quelque deux cents représentations d'Européen·nes et d'Américain·es éminent·es – dont Victor Hugo, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Louis Pasteur et d'autres contemporains – ont été fortement influencées par Diego Velázquez. Grand pédagogue, Bonnat devient directeur de l'École des Beaux-Arts de Paris en 1905.

Bourassa, Napoléon (Canada, 1827-1916)
Napoléon Bourassa est un architecte, écrivain, peintre et sculpteur. Durant sa longue carrière, il dirige de nombreux projets de construction et de décoration d'églises au Canada français. Parmi ceux-ci, le plus complexe demeure l'église Notre-Dame-de-Lourdes, à Montréal. Il est influencé par Michel-Ange, Raphaël, Jean-Auguste-Dominique Ingres et Hippolyte Flandrin. Entre 1870 et 1904, il conçoit l'architecture et la décoration de huit églises.

Brigden, Fred (Anglais/Canadien, 1871-1956)
Né à Londres, Fred Brigden est un peintre paysagiste qui étudie à la Toronto Art Students' League sous la direction de William Cruikshank et de George Agnew Reid. Il est connu pour ses peintures réalistes atmosphériques de l'Ontario, du Québec et des Maritimes, ainsi que pour son sens aigu des affaires. Influencé par les aquarellistes anglais·es, il a également été longtemps illustrateur à la Toronto Engraving Company.

Brown, Eric (Grande-Bretagne/Canada, 1877-1939)
Premier directeur de la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada), Brown a été en poste de 1912 jusqu'à sa mort. Auparavant, il a été conservateur de la collection du musée, à l'invitation de sir Edmund Walker, banquier et mécène majeur. Brown élabore avec passion les collections du musée, tant internationales que canadiennes, et il voyage beaucoup en Europe pour établir des relations avec les artistes et les négociants.

Brownell, Franklin (Canada, 1857-1946)
Peintre paysagiste, éducateur et administrateur reconnu, Brownell est né au Massachusetts, mais passe une grande partie de sa carrière à Ottawa. Il suit une formation à Boston et à Paris avant de devenir, en 1886, le directeur de l'École d'art d'Ottawa. Nombre d'artistes dont il a été le professeur, notamment Pegi Nicol MacLeod, Ernest Fosbery et Goodridge Roberts, sont aujourd'hui célèbres. Le style personnel de Brownell embrasse tant le réalisme social que l'impressionnisme. Plusieurs de ses œuvres figurent dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada.

Brymner, William (Canada/Écosse, 1855-1925)
Peintre et professeur influent qui contribue considérablement au développement de la peinture au Canada, William Brymner enseigne à la Art Association of Montreal (AAM) et plusieurs de ses élèves – notamment A. Y. Jackson, Edwin Holgate et Prudence Heward – deviennent d'éminent·es

représentant·es de l'art canadien. (Voir *William Brymner : sa vie et son œuvre*, par Jocelyn Anderson.)

buon fresco
L'expression italienne *buon fresco*, ou « vraie fresque », désigne une technique de peinture murale qui consiste à mélanger des pigments de couleur avec de l'eau et à les appliquer directement sur un enduit mouillé recouvrant le mur. L'application des pigments nécessite une grande rapidité d'exécution, après quoi ils s'imprègnent dans le mur de manière permanente. Il devient ensuite difficile de modifier l'enduit sans devoir l'enlever et tout recommencer.

Burne-Jones, Edward (Grande-Bretagne, 1833-1898)
Peintre, illustrateur et concepteur pratiquement autodidacte, il s'intéresse à l'art après avoir rencontré William Morris à Oxford, où Burne-Jones avait l'intention d'étudier en vue du sacerdoce. Dans les années 1850, il déménage à Londres, rejoignant les préraphaélites peu de temps avant qu'ils ne se dispersent. Comme ses précurseurs dans le groupe, il choisit des sujets presque exclusivement médiévaux et mythiques.

catalogue raisonné
Inventaire minutieux de l'œuvre entière d'un artiste comprenant notamment des renseignements sur la technique d'expression, la date de réalisation, les dimensions, la provenance et l'historique des expositions de chaque œuvre. Habituellement dressés par des universitaires, les catalogues raisonnés sont des outils indispensables pour accroître la connaissance et la compréhension de l'œuvre d'un artiste.

Challener, Frederick (Grande-Bretagne/Canada, 1869-1959)
Élève de George Agnew Reid, Frederick (Fred) Sproston Challener a commencé sa carrière comme lithographe et peintre. Après avoir voyagé en Europe et au Moyen-Orient, il a commencé à travailler comme muraliste, d'abord par l'entremise de la Toronto Society of Mural Decorators et de la Toronto Guild of Civic Art, puis en collaboration avec des artistes, dont C. W. Jefferys. Par la suite, il a reçu de nombreuses commandes pour le théâtre, notamment pour les murales qui décorent l'intérieur du Royal Alexandra Theatre de Toronto.

colonies d'artistes
Communautés d'artistes qui se rassemblent pour vivre, travailler, collaborer entre eux et commenter le travail des uns et des autres dans une atmosphère de liberté créatrice. Elles sont particulièrement populaires au dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, en Europe et sur les côtes est et ouest des États-Unis, quand les artistes quittent la ville pour la campagne durant les mois d'été. Quelques colonies d'artistes se sont développées en installations permanentes où le matériel d'artiste est aisément accessible et où l'on propose des cours et de la formation.

Conseil canadien de gravure et de dessin
Le Conseil canadien de gravure et de dessin a été fondé en 1916 par William Walker Alexander et d'autres membres de la Toronto Arts Students' League. Le conseil est connu pour favoriser le procédé de la taille-douce et pour croire

fermement que l'artiste doit s'impliquer dans toutes les étapes de la production d'une estampe. Il organise des expositions annuelles à partir de 1919.

Conseil consultatif des beaux-arts
Le Conseil consultatif des beaux-arts a été nommé en 1907 pour administrer les subventions accordées au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) et pour conseiller le ministre des Travaux publics (qui supervisait le MBAC à l'époque) sur l'achat ou la dépense de toute œuvre d'art, y compris les monuments à Ottawa et ailleurs au Canada.

Cresswell, William (Grande-Bretagne/Canada, 1818-1888)
Peintre d'origine britannique, Cresswell immigre au Canada en 1848. Voyageant beaucoup à travers le pays, il se fait connaître grâce à ses paysages et ses scènes côtières à l'huile et à l'aquarelle.

Cruikshank, William (Écosse, 1848-1922)
Professeur, portraitiste et peintre de paysages et d'études de personnages, Cruikshank, d'origine écossaise, immigre au Canada en 1871. Pendant de nombreuses années, il enseigne à l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO). Beaucoup de peintres, qui deviennent des artistes reconnus et influents au pays, ont étudié auprès de Cruikshank, notamment Franklin Carmichael, Frank Johnston, J.E.H. MacDonald et, possiblement, Tom Thomson.

Cullen, Maurice (Canada, 1866-1934)
Comme la majorité des peintres canadiens de son temps, Maurice Cullen acquiert sa première formation artistique à Montréal avant de poursuivre ses études à Paris où, de 1889 à 1895, il fréquente l'Académie Julian, l'Académie Colarossi et l'École des beaux-arts. Lui-même marqué par les impressionnistes, ses paysages influencent à leur tour une nouvelle génération de peintres canadiens, y compris le Groupe des Sept. Ses paysages d'hiver et ses scènes de villes enneigées sont considérés comme ses plus grandes réalisations.

Dyonnet, Edmond (France/Canada, 1859-1954)
Né à Crest, en France, Edmond Dyonnet émigre avec sa famille au Canada en 1875. Après des études à Turin et à Naples, il s'établit à Montréal où il mène sa carrière d'artiste. Il devient professeur au Conseil des arts et manufactures de Montréal et il est secrétaire de l'Académie royale des arts du Canada de 1910 à 1949.

Eakins, Thomas (États-Unis, 1844-1916)
Peintre, sculpteur et photographe réputé pour ses portraits psychologiques souvent peu flatteurs. Eakins connaît le succès à titre posthume – peu admiré de son vivant, il est célébré dans les années 1930 comme l'un des plus grands artistes américains de son époque.

eau-forte
L'eau-forte est un procédé d'impression qui suit les mêmes principes que la gravure sur bois, mais qui nécessite de l'acide au lieu d'un burin pour inciser la matrice. Elle requiert une plaque de cuivre qui est revêtue d'une résine cireuse résistante dans laquelle l'artiste trace une image à l'aide d'une aiguille. La

plaque est ensuite immergée dans un bain d'acide [l'eau-forte], incisant les lignes gravées et laissant le reste de la plaque intacte.

Ford, Harriet (Canada, 1859-1938)
Peintre, muraliste, autrice et joaillière, Ford étudie à la Central Ontario School of Art de Toronto en 1881, puis elle voyage en Angleterre et en France pour poursuivre sa formation artistique à la Royal Academy of Arts et à l'Académie Colarossi. Elle est membre fondatrice de la Society of Mural Decorators et coédite le magazine *Tarot* (1896) consacré au mouvement Arts and Crafts.

Fraser, John Arthur (Grande-Bretagne/Canada, 1838-1898)
Fraser est un peintre, photographe, illustrateur et professeur d'art né en Angleterre. Lors de son immigration au Canada vers 1860, il commence à peindre des arrière-plans de studio pour le photographe William Notman et devient partenaire de la firme torontoise de Notman en 1867.

fresco secco
L'expression italienne *fresco secco*, ou «fresque sèche», désigne une technique de peinture murale dans laquelle des pigments de couleur mélangés à un liant sont appliqués sur un enduit sec recouvrant le mur. Bien que les pigments soient moins durables et que la peinture puisse s'écailler avec le temps, cette technique permet aux artistes de travailler plus lentement qu'avec le *buon fresco* et de retoucher plus facilement leurs murales.

fresque
La fresque est une technique picturale souvent utilisée pour créer des murales. Après avoir couvert une partie d'un mur de plâtre humide, on y applique de la peinture qui sera absorbée par le plâtre en séchant pour faire partie intégrante de la surface. Cette technique a surtout été développée par des maîtres de la Renaissance italienne comme Giotto et Michel-Ange.

Grier, E. Wyly (Australie/Canada, 1862-1957)
Portraitiste qui a représenté des hommes d'affaires canadiens influents, des politiciens et d'autres personnes. Après des études à la Slade School of Art de Londres, à la Scuola Libera del Nudo de Rome et à l'Académie Julian de Paris, Grier revient au Canada en 1891 et établit un studio de portraits à Toronto. Grier a été président de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) de 1929 à 1939 et, en 1935, il est devenu le premier Canadien à être fait chevalier pour son travail d'artiste.

Groupe de Beaver Hall
Groupe réunissant environ vingt-neuf artistes établi·es à Montréal (1920-1923), ainsi nommé en raison de son siège social sur la colline du Beaver Hall de la métropole. La moitié des membres et des associés du groupe étaient des femmes. Comme le Groupe des Sept (fondé quelques semaines plus tôt), il a fait la promotion de l'art moderniste, mais le Groupe de Beaver Hall est allé au-delà de la représentation de paysages pour se concentrer sur les scènes urbaines et rurales, le portrait et la figure humaine. Parmi les membres important·es, on compte, notamment, Emily Coonan, Adrien et Henri Hébert, Prudence Heward, Edwin Holgate, Mabel May, Sarah Robertson, Albert Robinson et Anne Savage.

Groupe des Sept
École progressiste et nationaliste de peinture de paysage au Canada, active de 1920 (l'année de la première exposition du groupe à la Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren S. Harris, A. Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J.E.H. MacDonald et Frederick Varley.

Haden, Francis Seymour (Anglais, 1818-1910)
Né à Londres, Francis Seymour Haden est un chirurgien (et le beau-frère du grand peintre américain James McNeill Whistler) qui est devenu célèbre en tant que graveur et champion de la gravure originale, notamment en tant que collectionneur et spécialiste des estampes de Rembrandt. Il a joué un rôle déterminant dans le renouveau de la gravure en Grande-Bretagne au milieu du dix-neuvième siècle et a été le premier président de la Society of Painter-Etcher (aujourd'hui la Royal Society of Painter-Printmakers) de Londres.

Hahn, Emanuel (Allemagne/Canada, 1881-1957)
Sculpteur et décorateur, concepteur du monument Ned Hanlan, une œuvre qui lui est commandée en 1926 et qui est d'abord érigée sur le terrain de l'Exposition nationale canadienne avant d'être installée dans les îles de Toronto où elle se trouve toujours. Emanuel Hahn dirige le département de sculpture de l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO). Il est le mari d'Elizabeth Wyn Wood, également sculptrice.

Hahn, Gustav (Allemagne/Canada, 1866-1962)
Artiste, peintre, muraliste, décorateur d'intérieur et professeur d'art d'origine allemande, Hahn est un pionnier de l'Art nouveau au Canada. Ses peintures murales ornent des églises, des résidences privées et des bâtiments publics, notamment l'édifice de l'Assemblée législative de l'Ontario à Queen's Park et l'ancien hôtel de ville de Toronto. En enseignant dans divers établissements, tels que le Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO), il a influencé toute une génération d'artistes.

Harris, Lawren S. (Canada, 1885-1970)
Harris est l'un des fondateurs du Groupe des Sept en 1920 à Toronto et est généralement considéré comme son chef officieux. À la différence des autres membres du groupe, Harris s'est distancié de la peinture paysagiste figurative pour se tourner d'abord vers les paysages abstraits, puis vers l'abstraction pure. Le Groupe des Sept se dissout en 1931 et Harris devient le premier président du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters) lors de sa création deux ans plus tard.

Harris, Robert (Canada, 1849-1919)
Né à Tyn-y-Groes, au Pays de Galles, Harris émigre avec sa famille à Charlottetown, à l'Île-du-Prince-Édouard, en 1856. Il étudie dans des écoles d'art à Boston, Londres et Paris et devient rapidement l'un des portraitistes les plus reconnus au Canada à la fin des années 1800, notamment pour le tableau commémoratif *Les Pères de la Confédération*, 1884. Robert Harris est président de l'Académie royale des arts du Canada de 1893 à 1906.

Homer, Winslow (Américain, 1836-1910)
Né à Boston, Winslow Homer est considéré comme l'un des grands peintres américains et un chroniqueur expert de la vie au dix-neuvième siècle. Il a débuté comme graveur et illustrateur commercial, avant d'être largement vénéré pour ses peintures à l'huile musclées et expressives de la mer, ainsi que pour ses scènes de femmes et d'enfants. Il a également travaillé à l'aquarelle.

Huot, Charles (Canada, 1855-1930)
Peintre et illustrateur né à Québec, Charles Huot est reconnu pour ses peintures historiques et religieuses, comme celles commandées pour l'hôtel du Parlement du Québec. L'œuvre de Huot, influencée par la tradition académique française, comprend entre autres des peintures murales religieuses et des retables réalisés pour les églises de sa province natale.

impressionnisme
Mouvement artistique très influent, né en France dans les années 1860 et associé au début de la modernité en Europe. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et d'autres impressionnistes rejettent les sujets et les rigueurs formelles de l'art académique en faveur de paysages naturels, de scènes de la vie quotidienne et d'un rendu soigné des effets atmosphériques. Ils peignent souvent en plein air.

Jackson, A. Y. (Canada, 1882-1974)
Membre fondateur du Groupe des Sept, A. Y. Jackson est un important porte-étendard de la tradition artistique distinctement canadienne. Montréalais d'origine, il étudie la peinture à Paris avant de s'établir à Toronto, en 1913. Ses paysages nordiques se caractérisent par un coup de pinceau affirmé et des couleurs vives d'influence impressionniste et postimpressionniste.

Jefferys, Charles William (Grande-Bretagne/Canada, 1869-1951)
Artiste, illustrateur et membre fondateur de la Toronto Art Students' League, Charles William (C. W.) Jefferys a travaillé principalement comme illustrateur de journaux à New York ainsi qu'à Toronto. Ses illustrations, publiées en trois volumes en 1942, 1945 et 1950 dans *The Picture Gallery of Canadian History,* ont été régulièrement utilisées dans des manuels scolaires, mettant ainsi en image l'histoire du Canada pour toute une génération d'élèves.

John, Augustus (Pays de Galles, 1878-1961)
Considéré comme le premier artiste postimpressionniste britannique, John est un peintre et un dessinateur reconnu pour la qualité de ses dessins de figures humaines et ses portraits. Il étudie à la Slade School of Fine Art à Londres de 1894 à 1899 et, par la suite, il vit de manière nomade. C'est durant cette période qu'il peint les campements de romanichels au Pays de Galles, dans le Dorset et en Irlande. Pendant la Première Guerre mondiale, John travaille pour le gouvernement canadien comme artiste de guerre. Il est le frère cadet de la peintre Gwen John.

Johnston, Frank H. (Canada, 1888-1949)
Membre fondateur du Groupe des Sept, Johnston devient directeur de la Winnipeg School of Art en 1921 et enseigne par la suite à l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO). Il rompt officiellement ses liens avec le

groupe en 1924, préférant peindre dans un style réaliste moins controversé qu'à l'époque de ses premières œuvres décoratives.

Julien, Henri (Canada, 1852-1908)
Peintre, graveur et caricaturiste, Henri Julien est surtout connu pour ses illustrations de la vie de la population canadienne-française publiées dans l'*Opinion publique* et pour ses caricatures éditoriales parues dans le *Montreal Daily Star*. Il deviendra le directeur artistique du *Montreal Daily Star*, travaillant parfois sous les pseudonymes d'Octavo et de Crincrin lorsqu'il publiera des caricatures politiques.

Leduc, Ozias (Canada, 1864-1955)
Peintre et décorateur d'églises dont l'œuvre procure un sentiment d'intimité et de tranquillité. Les tableaux religieux de Leduc – qui ornent des chapelles au Québec, en Nouvelle-Écosse et en Nouvelle-Angleterre – allient l'iconographie dévotionnelle à un traitement symboliste de la couleur et de la lumière. (Voir *Ozias Leduc : sa vie et son œuvre* par Laurier Lacroix).

Lismer, Arthur (Canada/Grande-Bretagne, 1885-1969)
Paysagiste britannique et membre fondateur du Groupe des Sept en 1920, Lismer immigre au Canada en 1911. Il joue un important rôle en enseignement de l'art auprès des enfants comme des adultes et met sur pied des écoles d'art pour enfants à la Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario) en 1933 et à la Art Association of Montreal (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal) en 1946.

Long, Marion (Canada, 1882-1970)
Marion Long est une peintre portraitiste qui reçoit en carrière beaucoup de commandes de portraits de personnalités canadiennes et de militaires de haut rang. Elle étudie longtemps auprès de George Reid au Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO) et avec William Merritt Chase à la Art Students League de New York. En 1933, elle devient la première femme à être élue membre à part entière de l'Académie royale des arts du Canada depuis Dame Charlotte Schreiber en 1880.

Loring, Frances (Canada, 1887-1968)
Loring est une importante figure pour le développement de la sculpture canadienne et d'un style de monuments publics nationaux. Avec sa collègue sculptrice et compagne de toute une vie Florence Wyle, elles comptent parmi les premières sculptrices femmes véritablement reconnues au Canada. Loring a conçu et réalisé le monument de l'autoroute Queen Elizabeth à Toronto (Queen Elizabeth Way Monument) et la statue de Robert Borden à Ottawa. Ardente défenseure des arts, elle a participé à la fondation de la Société des sculpteurs du Canada et de ce qui est devenu le Conseil des arts du Canada.

MacCarthy, Hamilton (Canada, 1846-1939)
Pionnier de la sculpture monumentale en bronze au Canada, MacCarthy étudie la sculpture sous la direction de son père, Hamilton W. MacCarthy, et dans les écoles de la Royal Academy of Arts, à Londres. MacCarthy conçoit de nombreux monuments commémoratifs aux héros de la guerre d'Afrique du Sud à Ottawa, Québec, Brantford, Halifax, Canning et Charlottetown. Parmi ses autres œuvres

majeures, citons sa statue de Samuel de Champlain, 1915, à Nepean Point, à Ottawa, et le Monument de la guerre d'Afrique du Sud, 1902, dans le parc de la Confédération, à Ottawa également.

MacDonald, J.E.H. (Grande-Bretagne/Canada, 1873-1932)
MacDonald, un des fondateurs du Groupe des Sept, est peintre, graveur, calligraphe, professeur, poète et designer. Son traitement sensible du paysage canadien s'inspire de la poésie de Walt Whitman et de la conception de la nature d'Henry David Thoreau.

Manet, Édouard (France, 1832-1883)
Considéré comme un précurseur du modernisme, Édouard Manet fuit les thèmes traditionnels pour se pencher sur les représentations de la vie urbaine de son époque tout en incorporant à ses compositions des références à la tradition classique. Son art est rejeté par la critique, mais son style non conformiste influence les impressionnistes.

maquette
En imprimerie traditionnelle, prénumérique, la maquette permet de disposer les différents éléments typographiques sur une page de publication. La conception de la maquette est confiée à un artiste spécialiste qui décide de l'agencement des éléments de texte et des images et les appose sur la page. Une fois terminée, la maquette est photographiée pour créer un négatif qui peut être utilisé pour la préparation d'une plaque d'impression.

marouflage
L'acte de renforcer une œuvre (toile ou papier) en la collant sur un support de bois, carton, toile ou autre matériel rigide. Le marouflage est souvent utilisé dans la préservation d'œuvres d'art et dans la peinture murale.

Matthews, Marmaduke (Grande-Bretagne/Canada, 1837-1913)
Peintre à l'huile et à l'aquarelle qui a immigré à Toronto depuis l'Angleterre en 1860. Dans les années 1880 et 1890, il a utilisé les laissez-passer délivrés aux artistes par le Chemin de fer Canadien Pacifique pour faire des voyages dans l'Ouest canadien, ce qui lui a permis de réaliser plusieurs panoramas des montagnes qui s'y trouvent. Matthews a également été membre fondateur de la Ontario Society of Artists, dont il est devenu plus tard président, et de l'Académie royale des arts du Canada (ARC).

May, (Henrietta) Mabel (Canada, 1877-1971)
Peintre moderniste de paysages, de scènes urbaines, de portraits et de figures de femmes, May a étudié sous la direction de William Brymner à l'Art Association of Montreal (AAM), avant de passer du temps en Grande-Bretagne et en France en 1912-1913. Après son retour au Canada, elle a été mandatée par le Fonds de souvenirs de guerre canadiens pour représenter les femmes qui travaillent dans les usines de munitions. May a été un membre actif du Groupe de Beaver Hall de Montréal au début des années 1920 et l'une des membres ayant fondé le du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters) en 1933.

modernisme
Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques. Le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Les mouvements modernistes dans le domaine des arts visuels comprennent le réalisme de Gustave Courbet et, plus tard, l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme et, enfin, l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

Monet, Claude (France, 1840-1926)
Claude Monet est l'un des fondateurs du mouvement impressionniste en France, dont les paysages et les marines sont parmi les œuvres les plus emblématiques de l'art occidental. À l'adolescence, Monet commence à peindre en plein air et y revient durant toute sa carrière pour explorer les effets atmosphériques et les phénomènes perceptuels qui l'intéressent à titre d'artiste.

monotype
Gravure résultant d'un procédé qui ne produit qu'une seule épreuve, un monotype, qui est réalisé en dessinant ou en peignant une image directement sur une planche vierge, puis en la transférant sur papier sous la pression d'une presse à imprimer.

Morrice, James Wilson (Canada, 1865-1924)
Morrice, un des premiers peintres modernistes du Canada et un des premiers artistes canadiens à gagner une renommée internationale de son vivant, est plus célèbre en Europe que dans son pays natal. Il est particulièrement reconnu pour ses paysages aux couleurs riches où l'on remarque l'influence de James McNeill Whistler et du postimpressionnisme.

Morris, William (Angleterre, 1834-1896)
William Morris est un dessinateur, poète, romancier, traducteur, peintre et théoricien qui bouleverse le monde victorien avec ses idées esthétiques et sa politique socialiste. Il rejette les principes et valeurs de la mécanisation et privilégie les techniques artisanales et le travail collectif. Son esthétique et sa vision de l'art ont une influence fondamentale sur le mouvement Arts and Crafts en Angleterre et outre-Manche. Avec son entreprise Morris & Company, il entreprend des innovations dans la décoration et le textile qui marquent un tournant dans l'histoire du design.

Museo Nacional del Prado
Le Museo Nacional del Prado, le principal musée national d'art en Espagne, a été fondé en 1819 à la demande de la reine Maria Isabel de Branganza. Situé à Madrid, le musée abrite la collection royale ainsi que des œuvres acquises après sa fondation, dont d'importantes œuvres de Velázquez, El Greco et Goya.

Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO, ou AGO)
Fondée en 1900 sous le nom de Art Museum of Toronto, puis rebaptisée Art Gallery of Toronto en 1919, la Art Gallery of Ontario (depuis 1966) ou Musée

des beaux-arts de l'Ontario est une importante institution muséale torontoise qui détient près de 95 000 œuvres d'artistes du Canada et de l'international.

Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM, ou MMFA)
Fondé en 1860 comme la Art Association of Montreal, le Musée des beaux-arts de Montréal abrite une collection encyclopédique d'œuvres d'art et d'artefacts datant de l'Antiquité à aujourd'hui. De ses débuts, en tant que musée et espace d'exposition privés à son statut actuel d'établissement public étendu sur plus de quatre bâtiments de la rue Sherbrooke à Montréal, le musée rassemble une collection de plus de 43 000 œuvres et présente des expositions historiques, modernes et contemporaines.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou NGC)
Institution fondée à Ottawa en 1880, la National Gallery of Canada ou Galerie nationale du Canada, rebaptisée Musée des beaux-arts du Canada en 1984, possède la plus vaste collection au pays d'art canadien et d'œuvres d'artistes de renommée internationale. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l'origine pour renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait à l'envergure des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

Musée royal de l'Ontario (MRO, ou le ROM)
Créé en 1912, le Royal Ontario Museum ou Musée royal de l'Ontario est une institution torontoise qui a ouvert ses portes au public en 1914. À l'origine, le musée abritait des collections d'archéologie, de zoologie, de paléontologie, de minéralogie et de géologie. Aujourd'hui, il détient d'importantes collections d'artefacts provenant de Chine et des peuples autochtones du Canada, ainsi qu'une vaste collection de textiles. L'édifice a subi trois agrandissements majeurs depuis sa fondation : en 1933, 1982 et 2007.

néo-gothique
Style architectural qui apparaît au milieu du dix-huitième siècle en Angleterre et qui marque un regain d'intérêt pour le Moyen Âge. On remarque une préférence pour l'ornementation, les motifs et les formes qui rappellent les cathédrales gothiques médiévales. Le néo-gothique est populaire au Canada entre 1860 et 1940, période pendant laquelle on le retrouve souvent utilisé dans l'architecture académique et religieuse.

Ontario Society of Artists (OSA)
Fondée en 1872 par sept artistes de diverses disciplines, la Ontario Society of Artists est la plus ancienne association d'artistes professionnel·les existante au Canada. Elle présente sa première exposition annuelle en 1873. L'OSA joue un rôle important dans la création du Ontario College of Art and Design et du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

Onteora Club
Une communauté littéraire et artistique privée dans les Catskill Mountains près de Tannersville, New York, fondée en 1887 par Candace Wheeler et son frère Francis Thurber.

Orpen, William (Irlande, 1878-1931)
Portraitiste reconnu comme un enfant prodige et un artiste de guerre britannique officiel durant la Première Guerre mondiale. À onze ans, Orpen étudie à la Dublin's School of Art et à dix-sept ans, il entre à la Slade School of Art de Londres, où il reçoit sa formation de Henry Tonks et attire l'attention de John Singer Sargent. Orpen a représenté beaucoup de personnalités militaires et de politiciens de son époque.

O'Brien, Lucius Richard (Canada, 1832-1899)
O'Brien est un peintre reconnu pour ses œuvres à l'huile et à l'aquarelle représentant des paysages canadiens, ainsi que pour avoir été vice-président de la Ontario Society of Artists (1874-1880) et président fondateur de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) (1880-1890). Il a beaucoup voyagé au Canada, jusqu'à la côte Ouest. Pour la publication sérielle *Picturesque Canada* (1882-1884), il a supervisé la commande d'illustrations, réalisant lui-même la grande majorité des images sur lesquelles étaient fondées les illustrations gravées.

Peel, Paul (Canada, 1860-1892)
Bien qu'il ait expérimenté les procédés impressionnistes, Peel est essentiellement un peintre figuratif académique adepte des scènes domestiques peuplées de femmes et d'enfants. Il acquiert une renommée internationale lorsqu'il remporte une médaille au Salon parisien de 1890 pour son tableau *After the bath (Après le bain)*, 1890.

peinture de genre
La peinture de genre désigne la tradition des tableaux représentant des scènes de la vie quotidienne. Les peintures ou scènes de genre ont d'abord été popularisées aux Pays-Bas au dix-septième siècle avec des sujets typiques comme les tâches domestiques, la vie rurale et les relations sociales.

Pennsylvania Academy of the Fine Arts
Fondée en 1805, la Pennsylvania Academy of the Fine Arts est la première école d'art et le premier musée des États-Unis. Au dix-neuvième siècle, l'école était l'une des rares institutions à offrir une formation artistique aux femmes aussi bien qu'aux hommes. Le musée possède une importante collection d'art américain du dix-huitième au vingtième siècle.

Perré, Henri (France/Canada, v.1824/1825-1890)
Artiste d'origine française, Perré peint des paysages à l'huile et à l'aquarelle. Il est surtout connu pour ses petites figures disposées au milieu de vastes panoramas naturels. Enseignant à la Ontario School of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO), il marque une génération de peintres au Canada, dont George Agnew Reid.

plein air
Expression employée pour décrire le fait de peindre ou de réaliser des croquis à l'extérieur afin d'observer la nature et, tout particulièrement, les effets changeants du temps, de l'atmosphère et de la lumière.

pointe-sèche
Un procédé de gravure fondé sur la technique de l'intaille pour graver une image sur une plaque (généralement de cuivre) avec un instrument en forme d'aiguille, la pointe-sèche. Cette méthode engendre une ligne plus fine grâce aux bordures surélevées dans le métal, autour de l'image gravée, et convient mieux à la réalisation d'œuvres en édition limitée. La pointe-sèche est souvent combinée à l'eau-forte.

Puvis de Chavannes, Pierre (France, 1824-1898)
Puvis de Chavannes est un peintre-décorateur. Ses œuvres, souvent exposées au Salon, sont destinées à la décoration de musées, palais et monuments. Adhérant au mouvement symboliste, et dans un but d'harmoniser le rapport entre la peinture et le mur, il réalise des œuvres allégoriques qui puisent dans les techniques utilisées par Giotto.

Reid, Mary Hiester (États-Unis/Canada, 1854-1921)
Née en Pennsylvanie, Reid immigre à Toronto avec son mari, George Agnew Reid. Hiester Reid travaille à l'huile sur toile et parfois à l'aquarelle, et est sans doute surtout reconnue pour ses peintures florales. Elle a été membre élue de la Ontario Society of Artists et membre associée de l'Académie royale des arts du Canada. Elle a exposé au Canada et aux États-Unis et on retrouve ses œuvres au sein des collections d'institutions importantes et chez des collectionneurs privés. Après sa mort, elle est devenue la première artiste femme à avoir une exposition solo au Musée des beaux-arts de Toronto (maintenant Musée des beaux-arts de l'Ontario). (Voir *Mary Hiester Reid : sa vie et son œuvre* par Andrea Terry.)

Royal Academy of Arts
Établie à Londres en 1768, la Royal Academy of Arts est une institution artistique de la plus haute importance qui, avec le Salon parisien, exerce une influence énorme sur la carrière d'un artiste. Vers le milieu du dix-neuvième siècle, les mouvements d'avant-garde européens, tel l'impressionnisme, ont contribué à amoindrir le pouvoir détenu par la Royal Academy of Arts et par les institutions semblables.

Ruskin, John (Grande-Bretagne, 1819-1900)
John Ruskin est un peintre, écrivain, critique d'art et critique social influent de l'Angleterre du dix-neuvième siècle. Son ouvrage en cinq volumes, *Modern Painter*s, lui demande dix-sept ans de travail, et est publié entre 1843 et 1860. Il est un ardent partisan et défenseur de J.M.W. Turner, dont les tableaux, selon lui, sont « fidèles à la nature ». En vertu de cet ethos essentiel à l'esthétique de Ruskin, le fait de peindre directement d'après nature mènerait à de nouvelles vérités morales et spirituelles.

Salon de Paris
Organisé pour la première fois en 1667, le Salon est une exposition annuelle ou bisannuelle tenue par l'Académie royale de peinture et de sculpture (plus tard, l'Académie des beaux-arts). Il devient le principal lieu de reconnaissance pour les artistes, particulièrement entre 1748 et 1890, et est reconnu pour son accrochage surchargé de peintures, couvrant les murs du plancher au plafond.

La participation au Salon et les liens qui peuvent s'y tisser avec les mécènes sont déterminants pour la carrière des artistes.

Sargent, John Singer (États-Unis, 1856-1925)
Reconnu pour ses portraits de la haute société à Paris, Londres et New York, John Singer Sargent est un peintre américain qui a passé la majeure partie de sa vie à l'étranger. Influencé par les impressionnistes, il cherche à donner un aperçu de la personnalité de ses sujets dans ses portraits, stratégie qui n'est pas toujours bien reçue. *Madam X (Madame X),* 1884, typique du style de Sargent, est considérée comme son œuvre la plus connue. En 1910, il abandonne le portrait pour se concentrer exclusivement sur la production de murales et de paysages à l'aquarelle.

Schaefer, Carl (Canada, 1903-1995)
Carl Schaefer étudie la peinture auprès d'Arthur Lismer et de J.E.H. MacDonald au Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO), où il enseigne ensuite pendant plus de vingt ans. Ses sujets de prédilection sont les paysages ruraux de sa province natale, l'Ontario. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il est fait peintre de guerre, attaché à ce titre à l'Aviation royale du Canada (aujourd'hui l'Aviation royale canadienne).

Schreiber, Charlotte (Grande-Bretagne/Canada, 1834-1922)
Peintre réaliste formée à Londres, Charlotte Schreiber arrive au Canada en 1875. Elle est la première femme à enseigner à l'École d'art et de Design de l'Ontario (Ontario College of Art, aujourd'hui l'Université de l'ÉADO) à Toronto et l'une des deux femmes membres fondatrices de l'Académie royale des arts du Canada. L'attention portée par Schreiber aux détails dans les scènes littéraires et quotidiennes a eu une influence marquée sur la peinture canadienne à la fin du dix-neuvième siècle, et on lui attribue même le mérite d'avoir initié le Canada au style du grand réalisme.

Smith, Eden (Grande-Bretagne/Canada, 1858-1949)
Architecte d'origine britannique, Smith est profondément influencé par le mouvement Arts and Crafts. Reconnu pour ses designs domestiques, il recourt souvent à des matériaux naturels et à des détails artisanaux dans son travail, qui met l'accent sur la fonctionnalité et la beauté. Les bâtiments qu'il crée, comme le Studio Building (1913) à Toronto, illustrent les principes du mouvement Arts and Crafts.

Society of Mural Decorators
Fondée en 1894 par George Agnew Reid, William Cruikshank, Wyly Grier, Frederick Challener, Curtis Williamson, Sydney Strickland Tully et Harriet Ford, la Society of Mural Decorators est un groupe d'artistes de Toronto qui se sont consacrés à la promotion de la peinture murale au Canada. Bien qu'ils n'aient finalement pas réussi à obtenir l'autorisation pour une commande de murales devant décorer la gare Union et les édifices municipaux de Toronto (aujourd'hui l'ancien hôtel de ville – Old City Hall), les membres de la société ont réussi à susciter l'intérêt pour la peinture murale, et leurs œuvres individuelles se retrouvent dans les édifices publics et dans les cinémas à Toronto et partout au Canada.

Société canadienne de peintres en aquarelle

La Canadian Society of Painters in Water Colour ou Société canadienne de peintres en aquarelle est un organisme créé en 1925 dans le but de promouvoir l'aquarelle. Il compte parmi ses membres fondateurs des personnalités influentes de l'histoire de l'art canadien, dont Franklin Carmichael et C.W. Jefferys. Ce groupe prestigieux qui, à ses débuts, entretient des liens avec les grandes institutions artistiques canadiennes, dirige aujourd'hui sa propre galerie au centre-ville de Toronto en collaboration avec cinq autres associations.

Société canadienne des arts graphiques

Fondée à Toronto en 1904 sous le nom de Society of Graphic Art et constituée en personne morale sous le nom de Canadian Society of Graphic Art, la société rassemble des artistes intéressés par la gravure, l'illustration et le dessin. De 1924 à 1963, l'organisme a accueilli des expositions annuelles, produisant *The Canadian Graphic Art Year Book* en 1931. Bruno Bobak et Charles Comfort en étaient des membres notables. Autrefois l'une des plus importantes organisations d'artistes au Canada, la société s'est dissoute en 1974.

Stevens, Dorothy (Canada, 1888-1966)

Portraitiste, graveuse et aquafortiste canadienne renommée. Stevens étudie à la Slade School of Fine Art dès l'âge de quinze ans, sous Philip Wilson Steer et Henry Tonks. En 1919, elle reçoit une commande du Fonds de souvenirs de guerre canadiens pour réaliser des impressions représentant les travailleurs d'usine durant la Première Guerre mondiale. On retrouve ses œuvres dans les collections du Musée des beaux-arts de l'Ontario et du Musée des beaux-arts du Canada.

Stovel, Rex (Canadien, 1874-1931)

Rex Stovel est un peintre, un photographe réputé pour ses portraits et un soldat de première classe pendant la guerre d'Afrique du Sud. Il a également contribué occasionnellement à la revue *Camera Work* et a fait partie des photographes du Studio Club de Toronto.

Suzor-Coté, Marc-Aurèle de Foy (Canada, 1869-1937)

Artiste d'une remarquable polyvalence, Suzor-Coté est peintre, dessinateur, sculpteur, illustrateur et décorateur d'églises. En 1890, il quitte le Québec rural pour aller étudier les beaux-arts à Paris, où il restera pendant dix-huit ans, peignant des paysages ruraux dans un style impressionniste.

Thomas, Jeff (Iroquois urbain, né en 1956)

Photographe et conservateur, Thomas crée une œuvre éclairée par l'identité absente des « Iroquois urbains ». Il cherche à concevoir une archive d'images de ses expériences en tant qu'homme iroquois vivant dans les villes et à placer les peuples autochtones dans des contextes urbains contemporains, parfois sur un ton ironique. Sa série Indians on Tour (Indiens en tournée) adopte une esthétique de photographie de rue pour saisir en images des figurines autochtones en plastique dispersées au sein de la ville.

Tiffany, Louis Comfort (États-Unis, 1848-1933)

Fils de Tiffany et fondateur de la société Charles Lewis Tiffany, Louis Comfort Tiffany est un important designer, représentant de l'Art nouveau. Il est surtout

reconnu pour ses procédés innovateurs de fabrication de vitrail. Tiffany a d'ailleurs largement utilisé le verre coloré dans ses fenêtres, ses lampes et ses objets décoratifs, et a développé un type unique de verre opalescent.

Toronto Architectural Eighteen Club

Actif de 1899 à 1912, le Toronto Architectural Eighteen Club est principalement dirigé par les architectes Eden Smith et Edmund Burke. Le club cherche à rehausser les normes de l'architecture à Toronto en développant les connaissances et l'intérêt des praticien·nes pour l'architecture contemporaine des États-Unis. Il était le seul membre canadien de l'Architectural League of America.

Toronto Guild of Civic Art

La Toronto Guild of Civic Art a été fondée en 1898 pour encourager la production et aider à sélectionner des œuvres d'art destinées à embellir la ville et à orner ses bâtiments publics. En 1909, la guilde, composée d'artistes et de profanes, publie le *Report on a Comprehensive Plan of Systematic Civic Improvements in Toronto* (*Rapport sur un plan global d'améliorations civiques systématiques à Toronto*). Ce rapport, le premier du genre au Canada, propose que la ville aménage des espaces verts pour l'embellissement et l'amélioration sociale.

tradition académique

Associée aux académies royales des beaux-arts fondées en France et en Angleterre aux dix-septième et dix-huitième siècles respectivement, la tradition académique met l'accent sur la pratique du dessin dans l'apprentissage de la peinture et de la sculpture, privilégiant un style pétri de l'influence de l'Antiquité classique. Les sujets des œuvres y sont classés suivant la hiérarchie des genres picturaux, avec d'abord la peinture d'histoire, religieuse, mythologique, allégorique et ancienne, laquelle est suivie par ordre d'importance décroissant par le portrait, la peinture de genre, le paysage et la nature morte.

Tully, Sydney Strickland (Canada, 1860-1911)

Peintre reconnue pour ses portraits, paysages et scènes de genre, Tully fait des études poussées auprès de nombreux peintres importants de l'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario (Central Ontario School of Art – aujourd'hui l'Université de l'ÉADO), de la Slade School of Fine Art, de l'Académie Julian, de l'Académie Colarossi et de la Long Island School of Art. L'œuvre de Tully, *The Twilight of Life* (*Le crépuscule de la vie*), 1894, est la première peinture réalisée par un artiste canadien acquise par la Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario), en 1911.

Université de l'ÉADO

Située à Toronto, l'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario est la plus ancienne et la plus importante école d'art au Canada. Elle est fondée en 1876 sous le nom d'Ontario School of Art, puis devient l'Ontario College of Art en 1912. En 1996, l'établissement change encore de nom pour Ontario College of Art and Design (OCAD), soit l'École d'art et de design de l'Ontario, avant d'adopter l'appellation d'OCAD University, soit l'Université de l'ÉADO, en 2010, reflétant ainsi son statut d'université.

Velázquez, Diego (Espagne, 1599-1660)
Figure dominante du siècle d'or espagnol, Velázquez est peintre à la cour de Philippe IV. Ses portraits de membres de la famille royale – y compris le célèbre *Las Meninas* (*Les Ménines*), 1656, – et ses scènes mythologiques, historiques et religieuses lui ont valu le respect de nombreux innovateurs des siècles suivants, dont Francisco Goya et Édouard Manet.

Walker, Byron Edmund (Canada, 1848-1924)
Parmi les principaux banquiers de l'Ontario à la fin des années 1800 et au début des années 1900, Walker est également un important philanthrope intéressé par l'éducation et les arts. Il appuie l'Université de Toronto, le Musée royal de l'Ontario, le Musée d'art de Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario) et la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada).

Watson, Homer (Canada, 1855-1936)
Peintre de paysage, Watson est célèbre pour ses représentations du sud de l'Ontario. Il passe la plus grande partie de sa vie dans sa ville natale, Doon, dans le comté de Waterloo. En plus de dépeindre la campagne environnante, il promeut la protection de l'environnement local. Premier président du Canadian Art Club, Homer Watson est un leader très respecté de l'art canadien au début du siècle. (Voir *Homer Watson : sa vie et son œuvre* par Brian Foss).

Wheeler, Candace (États-Unis, 1827-1923)
Candace Wheeler, l'une des premières Américaines à travailler comme décoratrice d'intérieur professionnelle, a aussi été l'un des premiers membres de la société de design de Louis Comfort Tiffany, Associated Artists. Ses conceptions de textile s'inspirent à l'origine d'influences britanniques telles que William Morris, mais elles en viennent à incarner un style américain cosmopolite qui inclut des références au design japonais. Wheeler, partisane des rôles professionnels des femmes dans l'art et le design, a fondé la Society of Decorative Art of New York City puis, après avoir quitté la compagnie de Tiffany, elle a également institué sa propre Associated Artists, dont les membres du personnel sont tous féminins. Avec son frère, Francis Beatty Thurber, elle a fondé l'Onteora Club dans les Catskill Mountains.

Whistler, James Abbott McNeill (États-Unis/Grande-Bretagne, 1834-1903)
Peintre et graveur, Whistler était l'un des principaux promoteurs de « l'art pour l'art » : la doctrine selon laquelle un artiste doit créer des expériences visuelles évocatrices fondées principalement sur l'harmonisation subtile des couleurs, et non sur des sentiments ou des leçons de morale. Croyant que la peinture et la musique avaient beaucoup en commun, il a utilisé des références musicales dans les titres de plusieurs de ses tableaux, notamment *Arrangement in Grey and Black No.1* (*Arrangement en gris et noir n^{o} 1*), 1871, mieux connu sous le nom de *Portrait of the Artist's Mother* (*Portrait de la mère de l'artiste*). En 1877, le critique d'art John Ruskin l'accusait de « jeter un pot de peinture au visage du public » alors que Whistler exposait *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (*Nocturne en noir et or : la fusée qui retombe*), 1875. Whistler a poursuivi Ruskin, mais ne s'est vu accorder qu'une pièce d'un quart de penny en dommages et intérêts.

Williamson, Curtis (Canada, 1867-1934)
Williamson est un peintre particulièrement reconnu pour ses paysages, bien qu'il ait également réalisé de nombreuses scènes de genre, des portraits et des natures mortes. Influencée par ses études à l'étranger et par sa découverte du réalisme hollandais, son œuvre est généralement sombre et tonale. Williamson fait partie des membres fondateurs du Canadian Art Club et du Arts and Letters Club of Toronto.

Wrinch, Mary (Grande-Bretagne/Canada, 1877-1969)
Artiste et pédagogue d'origine britannique, Wrinch est la première femme membre de la direction de la Ontario Society of Artists (1924). Influencée par son professeur et mari, George Agnew Reid, elle travaille d'abord en miniature sur ivoire, puis réalise des aquarelles, des gravures sur bois en couleurs et des huiles. On lui reconnaît notamment une production de peintures paysagistes.

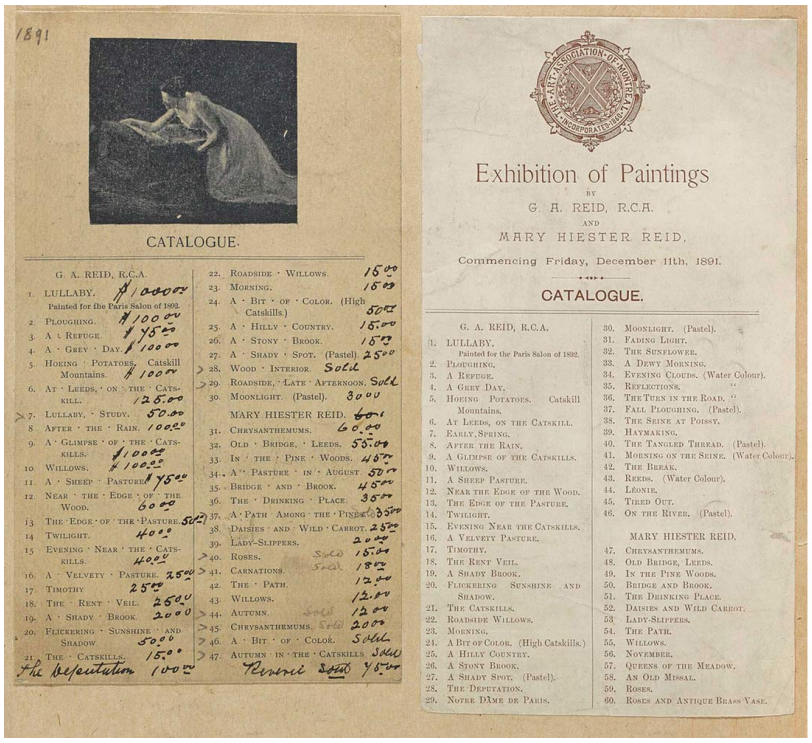
Wychwood Park
Nommé en l'honneur de Wychwood, région rurale de l'Oxfordshire, en Angleterre, Wychwood Park est un quartier de Toronto, en Ontario. Fondé à la fin du dix-neuvième siècle par Marmaduke Matthews et Alexander Jardine en tant que colonie d'artistes, le quartier a été fusionné avec la Ville de Toronto en 1909, mais demeure administré par un conseil de direction privé de résidents. Organisé autour d'un parc central et d'un étang, Wychwood Park comporte encore plusieurs de ses maisons d'origine de style Arts and Crafts.

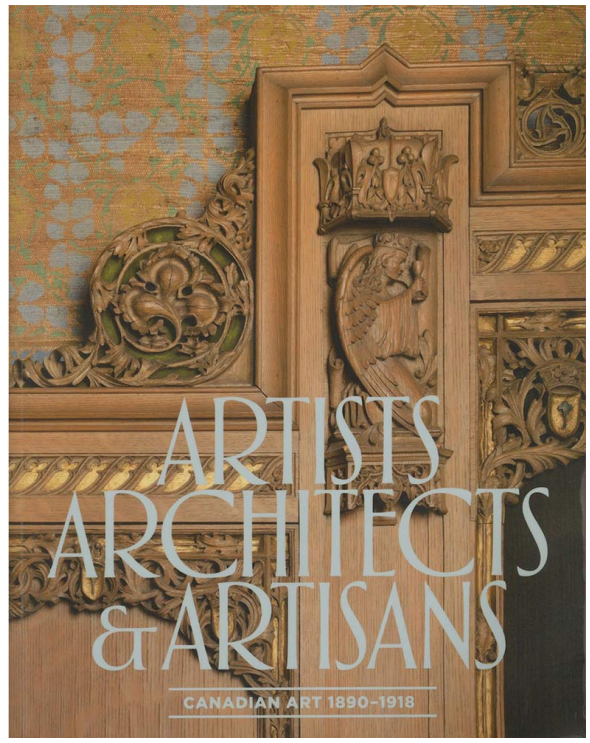
Wyle, Florence (États-Unis/Canada, 1881-1968)
Sculptrice et designer réputée, Wyle a contribué à l'essor de la sculpture canadienne avec sa compagne Frances Loring. Influencée par la sculpture grecque classique, Wyle se spécialise dans le rendu de l'anatomie et représente des femmes dans des poses diverses, à leur travail manuel ou encore dans des scènes érotiques. Wyle est co-fondatrice de la Société des sculpteurs du Canada (Sculptors Society of Canada) et la première sculptrice femme à être admise membre à part entière de l'Académie royale des arts du Canada.

SOURCES ET RESSOURCES

Tout au long de sa vie, Reid participe à des expositions de façon régulière, et souvent prolifique, par l'entremise de plusieurs organisations. Depuis sa mort, une seule exposition individuelle d'envergure lui a été consacrée. Il est toutefois bien représenté dans deux expositions thématiques, et son travail suscite un petit nombre d'articles de journaux et quelques mémoires de maîtrise pertinents. De son vivant, Reid publie plusieurs articles expliquant ses points de vue sur l'art, tout comme il veille à préserver son héritage en commandant sa biographie, à laquelle il collabore étroitement avec l'autrice choisie. Les archives les plus exhaustives de sa vie et de son œuvre tiennent

dans deux albums de coupures (aujourd'hui conservés au Musée des beaux-arts de l'Ontario) qu'il a compilés vers la fin de sa vie.





GAUCHE : George Agnew Reid, *page 161 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Exposition de peintures de G. A. Reid, R.C.A. et Mary Hiester Reid*, 1891, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
DROITE : Couverture de la publication de l'exposition *Artists, Architects and Artisans: Canadian Art 1890-1918* (Artistes, architectes et artisans : L'art canadien 1890-1918), sous la direction de Charles C. Hill (Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2013). L'oeuvre de George Agnew Reid a été présentée dans l'exposition *Artists, Architects and Artisans: Canadian Art 1890-1918* (*Artistes, architectes et artisans : L'art canadien 1890- 1918*) et est reproduite dans cette publication.

PRINCIPALES EXPOSITIONS

1886	Exposition coloniale et indienne, Londres.
1888	*Paintings by Mr. and Mrs. George Agnew Reid* (Peintures de M. et M^{me} George Agnew Reid), Oliver, Coate & Co., Toronto. Exposition conjointe avec Mary Hiester Reid.
1889	Salon de 1889 (Exposition des beaux-arts de la Société des artistes français), Paris.
1890	Salon de 1890 (Exposition des beaux-arts de la Société des artistes français), Paris. *Work Executed during the Summer of 1890* by G.A. Reid (Travaux exécutés durant l'été 1890 par G.A. Reid), Matthew Bros. & Co.'s New Gallery, Toronto.
1891	Salon de 1891 (Exposition des beaux-arts de la Société des artistes français), Paris.
1891-1892	*Exhibition of Paintings by G.A. Reid, R.C.A., and Mary Hiester Reid* (Exposition de peintures de G.A. Reid, ARC, et Mary Hiester Reid), Art Association of Montreal.

1892	Salon de 1892 (Exposition des beaux-arts de la Société des artistes français), Paris.
1892	*Paintings by Mr. and Mrs. G. A. Reid* (Peintures de M. et M^{me} G. A. Reid), Oliver, Coate & Co., Toronto.
1893	Exposition universelle de Chicago.
1894	*Special Exhibition by Robert V. V. Sewell, A. Brewster Sewell, W. Hamilton Gibson, Herbert A. Olivier, George Agnew Reid, R.C.A., Elihu Vedder, N.A.* (Exposition spéciale de Robert V. V. Sewell, A. Brewster Sewell, W. Hamilton Gibson, Herbert A. Olivier, George Agnew Reid, ARC, Elihu Vedder, AN), American Art Galleries, New York.
1894	Salon de 1894 (Exposition des beaux-arts de la Société des artistes français), Paris.
1901	Exposition panaméricaine, Buffalo.
1904	Première exposition de la Arts and Crafts Society of Canada, Toronto.
1904	Exposition universelle de Saint-Louis, Saint-Louis.
1908	Exposition provinciale de la Nouvelle-Écosse, Halifax.
1919	Exposition sur les monuments commémoratifs de guerre canadiens, Burlington House, Londres.
1920	*Exhibition of Paintings by Mr. and Mrs. G.A. Reid* (Exposition de peintures de M. et M^{me} G.A. Reid), Heliconian Club, Toronto.
1924	Exposition de l'Empire britannique, Londres.
1938	*A Century of Canadian Art* (Un siècle d'art canadien), Tate Gallery, Londres.
1939	Exposition universelle de New York, Queens, New York.
1948	*The George A. Reid Memorial Exhibition* (L'exposition commémorative de George A. Reid), Art Gallery of Toronto.
1982	*A Distant Harmony: Comparisons in the Painting of Canada and the United States of America* (Une harmonie lointaine : comparaisons des peintures du Canada et des États-Unis d'Amérique), Musée des beaux-arts de Winnipeg.
1986	*Sympathetic Realism: George A. Reid and the Academic Tradition* (Réalisme sympathique : George A. Reid et la tradition académique), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

2013 *Artistes, architectes et artisans : L'art canadien 1890-1918*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

ÉCRITS DE L'ARTISTE

«Architecture from an Artist's Standpoint», *The Canadian Architect and Builder*, vol. 4, nº 4 (avril 1891), p. 44-45.

« The Evolution of Two of My Pictures », *Massey's Magazine*, vol. 1, nº 1 (janvier 1896), p. 10-15.

«Mural Decoration», *The Canadian Architect and Builder*, vol. 11, nº 1 (janvier 1898), p. 12-15.

«Mural Decoration», *The Canadian Magazine of Politics, Science, Art and Literature*, vol. 6, avril 1898, p. 201-508.

«Applied Art», *The Canadian Architect and Builder*, vol. 13, nº 3 (mars 1900), p. 55.

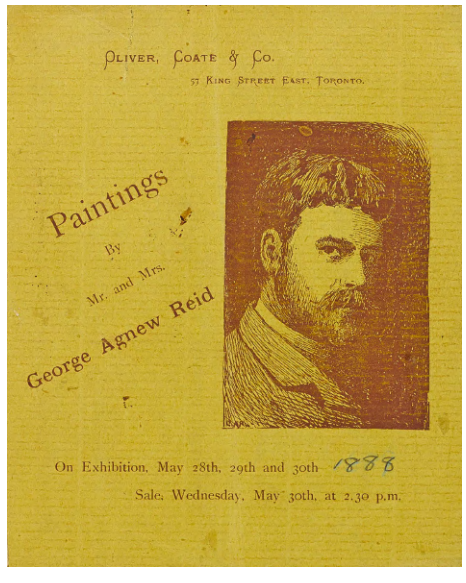
«The Summer Cottage and Its Furnishings», *The Canadian Architect and Builder*, vol. 14, nº 3 (mars 1901), p. 57-58.

«Arts and Crafts», *In Proceedings of the Forty-Fourth Annual Convention of the Ontario Educational Association, April 1905*, Toronto, William Briggs, 1905.

«School Decoration and Picture Study», *The School*, avril 1914, p. 479-482.

«The Ontario College of Art—An Historical Note», *The OCA Students' Annual*, vol. 1, nº 1 (mai 1927), p. 2-5.

Deux albums de coupures et de documents personnels compilés par Reid. Fonds George Agnew Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



George Agnew Reid, *page 116 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Peintures de M. et Mme George Agnew Reid (Oliver Coate & Co.)*, 1888, Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

SÉLECTION D'ÉCRITS SUR L'ŒUVRE DE L'ARTISTE

«A Canadian Artist», *The Farmer's Advocate and Home Magazine*, 21 mai 1908, p. 906-907.

« Canadians Who Achieve: Mr. George Agnew Reid, R.C.A. », *Canadian Home*, vol. 11, nº 4 (avril 1905), p. 87-90.

Bayer, Fern, *The Ontario Collection*, Markham (ON), Fitzhenry & Whiteside, pour la Ontario Heritage Foundation, 1984.

Boyanoski, Christine, *Sympathetic Realism: George A. Reid and the Academic Tradition*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1986.

Davis, Ann, « Seekers after Reality: Thomas Eakins and George Reid », *A Distant Harmony: Comparisons in the Painting of Canada and the United States of America*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1982.

Dickman, Chris, *G.A. Reid: Toward a Union of the Arts*, Durham (ON), Durham Art Gallery, 1985.

Fairbairn, Margaret L., « The Art of George A. Reid », *The Canadian Magazine*, vol. 22, nº 1 (novembre 1903), p. 2-9.

Hill, Charles C., « Mortgaging Canada: George Reid's *Mortgaging the Homestead* and the 1891 Federal Election », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 32, nº 1 (2013), p. 48-61.

Major-Marothy, Eva, « George Agnew Reid's 'Radical' Choice: The Pennsylvania Academy of the Fine Arts and Thomas Eakins », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 1984.

J. G., « Studio-Talk: Canada », *International Studio*, vol. 10, nº 39 (août 1900), p. 206-210.

J. L. R., « George Agnew Reid: An Interview », *Acta Victoriana*, vol. 30, nº 3 (1906), p. 119-129.

Couverture de la publication de l'exposition *Sympathetic Realism: George A. Reid and the Academic Tradition* (Réalisme sympathique : George A. Reid et la tradition universitaire), par Christine Boyanoski (Toronto : Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1986).

Lerner, Loren, « Canada Receiving the Homage of Her Children: George Reid's *Ave Canada* and Gustav Hahn's *Hail Dominion*: A Proposal for Murals for the Entrance Hall of Canada's Parliament Buildings », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 29, nº 1 (2008), p. 50-86.

Lerner, Loren, dir., « George Reid's Paintings as Narratives of a Child Nation », dans *Depicting Canada's Children*, Waterloo (ON), Wilfrid Laurier University Press, 2009.

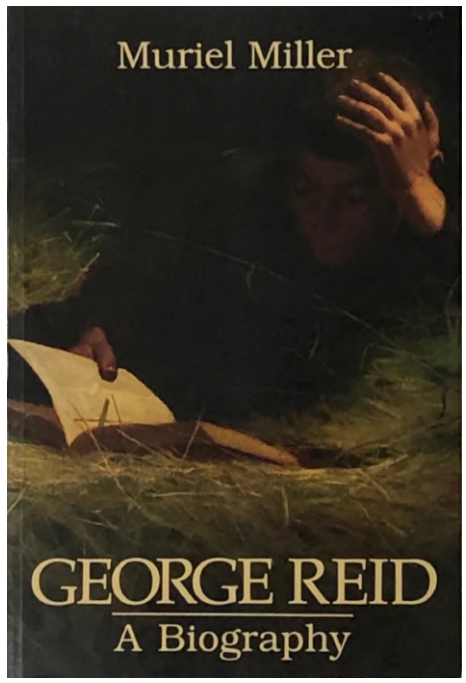
Marlow, Kirk H., « The 'Personal' and the 'Public' in the Early Paintings of George A. Reid », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 1979.

Miller, Muriel, *George Reid: A Biography*, Ian R. Coutts, dir., Toronto, Summerhill Press, 1987 (édition révisée).

———, *G.A. Reid: Canadian Artist*, Toronto, The Ryerson Press, 1946.

Moyer, Stanley G., « Interpreting the Pioneers », *The Canadian Magazine*, vol. 76, nº 2 (août 1931), p. 17-20.

Pepall, Rosalind, « The Murals in the Toronto Municipal Buildings: George Reid's Debt to Puvis de Chavannes », *Journal of Canadian Art History/ Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 9, nº 2 (1986), p. 142-163.



Couverture de *George Reid: A Biography*, de Muriel Miller, édition révisée (Toronto : Summerhill Press, 1987).

———, « Architect and Muralist: The Painter George Reid in Onteora, New York », *Canadian Collector*, vol. 19, nº 4 (juillet-août 1984), p. 44-47.

———, « The Murals by George A. Reid in the Toronto Municipal Buildings (1897–1899) », mémoire de maîtrise, Université Concordia, 1982.

Staley, John Edgecumbe, « Reid—Painter of Canadian Character », *Maclean's Magazine*, mars 1913, p. 123-130.

Thompson, Eleanor Shepherd, « Appreciation of George A. Reid, R.C.A. », *St. Joseph Lilies* [Association des anciens élèves du St. Joseph's College, Toronto], vol. 37, nº 3 (décembre 1948), p. 216-223.

Walker, Doreen E., « L'art pour la vie : l'esthétique de George Agnew Reid », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 15, nos 2-3 (avril-décembre 1982), p. 49-67.

PRINCIPALES SOURCES D'ARCHIVES

Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto
Le Fonds George Agnew Reid comprend des documents textuels – notamment de la correspondance officielle et des listes de vérification d'expositions – ainsi que des documents graphiques. Ces derniers incluent entre autres les albums de coupures de Reid, lesquels rassemblent des photographies, des dessins architecturaux et divers documents éphémères. Autres fonds conservés dans les mêmes archives, le Fonds Gordon Conn et la collection Thomas Roche Lee, contiennent également des documents pertinents, comme la correspondance entre Reid et son ancien élève Frederick Challener.

Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Le dossier de documentation de Reid au Musée des beaux-arts du Canada constitue l'ensemble le plus exhaustif de coupures de journaux et de magazines couvrant la période des années 1890 à aujourd'hui. On y trouve aussi une fiche biographique remplie par Reid, une petite sélection d'invitations à des expositions et de listes de vérification, des communiqués de presse, des brochures et des transcriptions, des résumés biographiques non signés, ainsi que des listes de peintures.

Musée McCord Stewart, Montréal
Ce fonds comprend six dossiers de documents, tant publiés qu'inédits, datant principalement de 1922 à 1948. On y trouve de la correspondance, des notes autobiographiques, des textes sur les peintures murales du Jarvis Collegiate Institute, de la Ontario Society of Artists et de la Société des peintres-graveurs canadiens, plusieurs photographies de Reid et de ses œuvres, des coupures de presse, ainsi qu'une sélection d'estampes originales de l'artiste.

LECTURES COMPLÉMENTAIRES

Brown, W. Douglas, *Eden Smith: Toronto's Arts and Crafts Architect*, Mississauga (ON), W. Douglas Brown, 2003.

Curley, Jane, *Onteora Stories*, Amherst (MA), Small Batch Books, 2024.

Foss, Brian, et Janice Anderson, *Quiet Harmony: The Art of Mary Hiester Reid*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 2000.

Fulton, Albert W., et Keith M.O. Miller, *The Joy of Wychwood*, Toronto, Wychwood Park Archives, 1998.

Gaillard, E. Davis, *Tales of Early Onteora and Its Library*, s.n., 1998.

Hill, Charles C., et al., *Artistes, architectes et artisans : L'Art canadien* 1890-1918, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013.

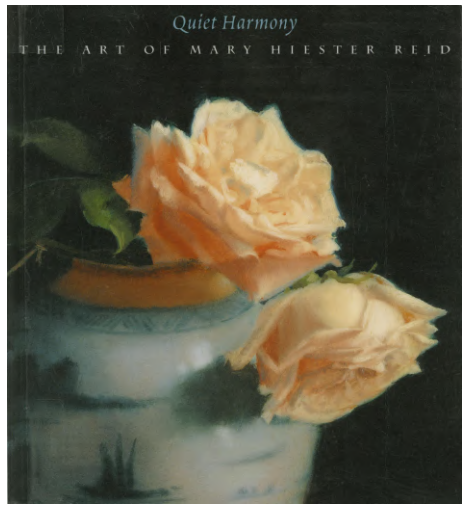
McKay, Marylin, *A National Soul: Canadian Mural Painting, 1860s–1930s*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002.

Peacock, Molly, *Flower Diary: In Which Mary Hiester Reid Paints, Travels, Marries & Opens a Door*, Toronto, ECW Press, 2021.

Terry, Andrea, *Mary Hiester Reid : sa vie et son œuvre*, Toronto, Institut de l'art canadien, 2019. https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/mary-hiester-reid/.

Wheeler, Candace, *Yesterdays in a Busy Life*. New York et Londres, Harper & Brothers Publishers, 1918.

———, *The Annals of Onteora 1887–1914*, New York, Eric W. Whitfield, 1914.



Couverture de *Quiet Harmony: The Art of Mary Hiester Reid*, par Brian Foss et Janice Anderson (Toronto : Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2000).

À PROPOS DE L'AUTEUR

BRIAN FOSS

Brian Foss est professeur chancelier émérite et professeur distingué émérite en histoire de l'art et de l'architecture à l'Université Carleton d'Ottawa. Spécialiste des arts visuels au Canada des dernières décennies du vingtième siècle jusqu'à aujourd'hui, il a copublié *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century* (Oxford University Press, 2010) et a été conservateur ou co-conservateur d'expositions telles que *Quiet Harmony: The Art of Mary Hiester Reid* (Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2000), *Edwin Holgate* (Musée des beaux-arts de Montréal, 2005) et *1920s Modernism in Montreal: The Beaver Hall Group* (MBAM, 2016). Son dernier livre d'art en ligne pour l'Institut de l'art canadien est *Homer Watson: Life & Work* (2019). Sa monographie *War Paint: Art, War, State and Identity in Britain 1939–1945* (Yale University Press, 2007) a été sélectionnée pour le prix William M. B. Berger d'histoire de l'art britannique.

« Je suis depuis longtemps fasciné par l'interdisciplinarité prolifique de George Agnew Reid en tant que peintre de chevalet et peintre mural, aquarelliste, graveur, architecte, artisan, designer, façonneur d'importantes institutions artistiques canadiennes et promoteur infatigable des croyances et de l'esthétique Arts and Crafts. »

© 2025 Institut de l’art canadien. Tous droits réservés.
ISBN 978-1-4871-0367-5

Publié au Canada

Institut de l’art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire, Toronto (ON) M5S 2E1

COPYRIGHT ET MENTIONS

Remerciements

De l’Institut de l’art canadien
L’Institut de l’art canadien tient à souligner la générosité de Power Corporation du Canada, commanditaire de la saison, Publications 2025-2026.

Nous saluons enfin la générosité de toutes les personnes qui soutiennent l’Institut de l’art canadien et rendent notre travail possible.

Remerciements de l’auteur
Jane Curley, historienne du Onteora Club dans l’État de New York, a involontairement donné le coup d’envoi de ce projet il y a deux décennies, lorsqu’elle m’a chaleureusement accueilli lors de ma première visite au club où George Agnew Reid avait passé l’été pendant vingt-cinq ans, période au cours de laquelle il a conçu plusieurs bâtiments encore debout. Depuis cette visite, nombre de bibliothécaires, d’archivistes, d’historien·nes, et de conservateurs et conservatrices m’ont aidé à suivre des pistes difficiles. Je remercie tout particulièrement Séverine Roseau (Hôtel de Ville de Paris), Paul Sharkey (Archives de la Ville de Toronto), Scott James (Arts & Letters Club of Toronto), Marilyn Nazar (Musée des beaux-arts de l’Ontario), Heather Pigat (Université de l’ÉADO), Julie Bronson (Art Gallery of Hamilton), Janet M. Braide (historienne/conservatrice indépendante); ainsi que Bob Stevenson et Alison Garwood-Jones (Toronto Sailing & Canoe Club). Je me suis également

beaucoup appuyé sur les publications fondamentales des trois universitaires qui ont écrit les textes les plus importants sur George Reid : Muriel Miller (1946 et 1987), Eva Major-Marothy (1984) et Christine Boyanoski (1987). Enfin et surtout, ce livre a bénéficié de la critique de Charles C. Hill, qui a mis à ma disposition ses volumineux dossiers sur George Reid pendant plusieurs mois et dont la connaissance encyclopédique de l'art canadien ne cesse de m'étonner.

À l'Institut de l'art canadien, Sara Angel, Annie Champagne, Emma Doubt, Tara Ng, Victoria Nolte et les autres membres de l'équipe qui ont travaillé sur ce livre m'ont merveilleusement soutenu. Sarah Brohman a été une éditrice modèle, avec ses suggestions judicieuses et la collaboration respectueuse qu'elle a entretenue entre l'auteur et l'éditrice. Je suis également extrêmement reconnaissant à Power Corporation du Canada, commanditaire de la saison, Publications 2025-2026.

Ce livre est affectueusement dédié à Beverly et au regretté Fred Schaeffer : deux personnes perspicaces et d'une générosité sans faille qui ont cru en l'œuvre de George Agnew Reid.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de l'ensemble des objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera cependant toute erreur ou omission.

L'Institut de l'art canadien remercie pour leur aide : la Ann Arbor District Library (Amy Cantú); les Archives de l'Arts & Letters Club of Toronto (Scott James); les Archives de la Ville de Toronto (Ariella Elema); les Archives de l'Université de l'ÉADO (Madeleine Bognar); la Art Gallery of Hamilton (Stine Danielle); Art Resource (John Benicewicz); Bibliothèque et Archives Canada / Chislehurst Digitization Inc. (Jacqueline M. E. Vincent); la Bibliothèque publique de Toronto (Allison Lennox, Nicole Lovenjak, Davidson Nguyen et Craig Todd-Langille); la collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario (Lani Kopczinski); la collection de l'Université de l'ÉADO (Heather Pigat et Ryan Rice); la collection du University College (Alex King); Cowley Abbott Fine Art (Julia De Kwant); Droits d'auteur Arts visuels (Liana Miles); la Galerie Alan Klinkhoff (Alan Klinkhoff); la Galerie d'art du Centre de la Confédération (Kathleen MacKinnon); le Grand Rapids Art Museum (Julie Walser); le Jarvis Collegiate Institute (Stephen Bain); la Maison Heffel (Martie Giefert et Molly Tonken); le McMaster Museum of Art (Julie Bronson); le Musée canadien de la guerre (Shannyn Johnson); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Alexandra Cousins); le Musée des beaux-arts de Montréal (Marie-Claude Saia); le Musée des beaux-arts de Winnipeg (Hamideh Behgar et Nicole Fletcher); le Musée des beaux-arts du Canada (Laurence Breault et Geneviève Daigneault); Museum London (Krista Hamlin); National Trust Images (Jennifer Smith); la Power Corporation Canada (Paul Marechal); la Succession de Lawren S. Harris (Stew Sheppard); l'Université de Toronto (Lindy Chan, Roma Kail et Gerrie Loveys); l'Université Nipissing (Ed Driedger); l'Université Victoria; la Ville de Toronto (Amelia Pettit et Emily Ricketts); Waddington's Auctioneers and Appraisers (Solomon Alaluf); ainsi que

Chung Po Bau, Toni Hafkenscheid, Scott O'Donnell, Molly Peacock, Jeff Thomas et Gregory Worth.

L'ICA remercie les autres propriétaires de collections privées qui ont autorisé la publication de leurs œuvres dans cette édition.

Mention de source de l'image de la page couverture

George Agnew Reid, *Women Operators* (*Opératrices de machine*), 1919. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières

Biographie : George Agnew Reid, RCA, OSA, 1907. (Voir les détails ci-dessous.)

Œuvres phares : George Agnew Reid, *Women Operators* (*Opératrices de machine*), 1919. (Voir les détails ci-dessous.)

Importance et questions essentielles : George Agnew Reid, *Algoma Lake* (*Lac Algoma*), 1926. (Voir les détails ci-dessous.)

Style et technique : George Agnew Reid, *In the Cellar Window* (*Dans la fenêtre de la cave*), 1914. (Voir les détails ci-dessous.)

Sources et ressources : George Agnew Reid, *page 250 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Reid travaillant à ses peintures murales « Hommage aux pionniers » pour le Municipal Buildings de Toronto*, v.1898. (Voir les détails ci-dessous.)

Où voir : George Agnew Reid, *Toronto Bay* (*Baie de Toronto*), 1886-1887. (Voir les détails ci-dessous.)

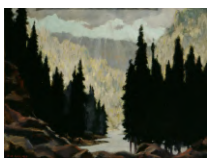
Copyright et mentions : George Agnew Reid, *The Call to dinner* (*L'appel pour le dîner*), 1886-1887. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des œuvres de George Agnew Reid

Abitibi Canyon (*Gorge en Abitibi*), 1930. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achetée en 2000 (40441). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

Adagio, 1893. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achetée en 1978 (23115). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

Adam Reid, 1886. Collection du Museum London, don de Mme Mary Wrinch Reid, Toronto, Ontario, 1955. Avec l'aimable autorisation du Museum London.

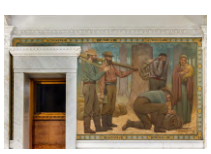


Agawa Canyon (*Canyon Agawa*), 1928-1933. Collection privée, Ontario. Avec l'aimable autorisation de Cowley Abbott Canada's Art Auctioneers.

Algoma Lake (*Lac Algoma*), 1926. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achetée en 1927 (3520). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

Andirons de Bonnie Brae, la maison des Reid à Onteora, conçus par George Agnew Reid, dont la fabrication est attribuée à Mountain Industries, Onteora, New York (propriété de Deborah et Asher Fensterheim), après 1893. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.

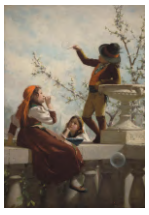
Arrival of Champlain at Quebec (*L'arrivée de Champlain à Québec*), 1909. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (2895829). Avec l'aimable autorisation de Chislehurst Digitization Inc.



The Arrival of the Pioneers (*L'arrivée des pionniers*), 1898-1899, installée dans le Municipal Buildings de Toronto. Mention de source : Toni Hafkenscheid.

Ave Canada, 1907-1918. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achetée en 1989 (30049.1-3). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

The Berry Pickers (*Les cueilleuses de fruits*), 1890. Collection d'œuvres d'art de l'Université Nipissing, North Bay, Ontario (N2008.051.004). Avec l'aimable autorisation de l'Université Nipissing. Mention de source : Brendan O'Conner.



Blowing Bubbles (*Souffler des bulles*), 1889. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Maison Heffel.

Buffet, 1904, par George Agnew Reid (designer), Edwin Challener (ébéniste) et Mabel Adamson (émailleur). Collection de Jeremy E. Adamson. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.

The Call to dinner (*L'appel pour le dîner*), 1886-1887. Collection du McMaster Museum of Art, Université McMaster, Hamilton, Ontario, don du Moulton College, 1954. Avec l'aimable autorisation du McMaster Museum of Art. Mention de source : John Tamblyn.

Cartier Discovers the St. Lawrence and Erects a Cross at Gaspe, 1534 A.D. (*Cartier découvre le Saint-Laurent et érige une croix à Gaspé, 1534 après J.-C.*), 1928-1930, installée au Jarvis Collegiate Institute, Toronto. Avec l'aimable autorisation du Jarvis Collegiate Institute. Mention de source : Jarvis Collegiate Institute.

City and Country (*Ville et campagne*), 1893. Collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario (619841). Avec l'aimable autorisation de la collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario.

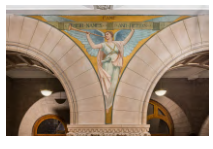
Copy after Velázquez, «Portrait of a Dwarf with a Dog» (*Copie d'après «Portrait d'un nain avec un chien» de Velázquez*), 1896. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achetée en 1980 (23530). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

Deux chaises provenant de la maison des Reid sur Indian Road à Toronto, 1900-1905. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.

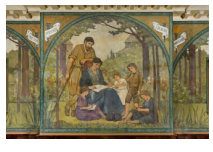
Drawing Lots (*Tirage au sort*), 1888-1902. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la Banque Canadienne Impériale de Commerce, Toronto, 1995 (95/357). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Dreaming (*Rêvant*), 1889. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de l'Académie royale des arts du Canada, 1890 (37). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

Evening, Lake Temagami (*Soirée, lac Temagami*), 1941. Collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario (619833). Avec l'aimable autorisation de la collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario.



Fame (*Renommée*), 1898-1899, installée dans le Municipal Buildings de Toronto. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



The Family (*La famille*), 1925-1926, installée à la Bibliothèque publique de Toronto, succursale Dufferin/St. Clair. Mention de source : Toni Hafkenscheid.

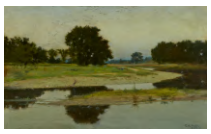
Family Prayer (*Prière en famille*), 1890. Collection de l'Université Victoria, Toronto. Avec l'aimable autorisation de l'Université Victoria. © Université Victoria, Toronto.

Forbidden Fruit (*Fruit défendu*), 1889. Collection de l'Art Gallery of Hamilton, don du Comité des femmes, 1960. Avec l'aimable autorisation de l'Art Gallery of Hamilton. Mention de source : Mike Lalich, 2008.

The Foreclosure of the Mortgage (*La saisie de l'hypothèque*), 1935 (d'après l'original de 1893). Collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario (619809). Avec l'aimable autorisation de la collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario.

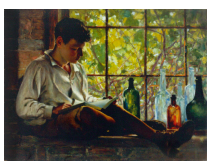
Forging 6-Inch shells (*Le forgeage d'obus de 6 pouces*), Toronto, 1919. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (19710261-0552). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.

Hail to the Pioneers – Their Names and Deeds Remembered and Forgotten We Honour Here (*Hommage aux pionniers – Leurs noms et leurs actes, remémorés et oubliés, sont ici honorés*), 1889-1890, restaurée en 1929, installée dans le Municipal Buildings de Toronto. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



The Humber River (*La rivière Humber*), 1890. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Waddington's Auctioneers and Appraisers, Toronto.

Idling (*Flâner*), 1892. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Cowley Abbott Canada's Art Auctioneers.



In the Cellar Window (*Dans la fenêtre de la cave*), 1914. Collection d'art de la Power Corporation du Canada, Montréal. Avec l'aimable autorisation de la Power Corporation du Canada.

Logging (*Défrichage*), 1888. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, transfert du ministère des Affaires étrangères et du Commerce international, 2011, don du brigadier-général W.F. Sweny, CMG, DSO, à la mémoire de son père, le colonel George A. Sweny, 1938 (45392). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

Lowell Lake, Temagami (*Lac Lowell, Temagami*), 1930. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Mary Wrinch Reid, Toronto, 1965 (14700). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

Mary Hiester Reid, 1898. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, Toronto, 1954 (53/36). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Photo © AGO.

Mortgaging the Homestead (*Une hypothèque sur la propriété*), 1890. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, travail de diplôme de l'Académie royale des arts du Canada, déposée par l'artiste, Toronto, 1890 (86). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

Mrs. Adam Reid (*Mme Adam Reid*), 1886. Collection du Museum London, don de Mme Mary Wrinch Reid, Toronto, Ontario, 1955. Avec l'aimable autorisation du Museum London.

Music Cabinet (*Cabinet de musique*), 1905. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, acheté en 1989 (30051). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

The News Boy (*Le vendeur de journaux*), 1880, d'après Robert Harris. Collection de la Galerie d'art du Centre de la Confédération, Charlottetown, don de l'artiste, 1967 (CAGH-84). Avec l'aimable autorisation de la Galerie d'art du Centre de la Confédération.

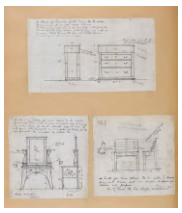
The Other Side of the Question (*Le revers de la question*), 1890. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achetée en 1985 (85/247). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Page 1 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Croquis de mémoire de la cabane en rondins où G.A. Reid a vécu jusqu'à l'âge de 16 ans, fin des années 1800. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, 1957. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Page 15 du volume 2 de l'album de coupures : Croquis du chalet de Maude Adams à Onteora, deux croquis à l'encre du chalet Adams, photographie du chalet Adams, fin des années 1800. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

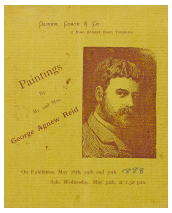
Page 62 du volume 2 de l'album de coupures : Huit croquis de la décoration de l'église All Souls d'Onteora, 1894. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Page 68 du volume 2 de l'album de coupures : Croquis au crayon du bâtiment proposé pour l'Université de l'ÉADO, 1920. Fonds George Agnew Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.



Page 98 du volume 2 de l'album de coupures : Trois croquis à l'encre : meubles pour Mlle Adams, s.d. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Page 110 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Reid étudiant à la Philadelphia Academy of the Fine Arts, 1884. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, 1957. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.



Page 116 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Peintures de M. et Mme George Agnew Reid (Oliver Coate & Co.), 1888. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, 1957. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Page 161 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Exposition de peintures de G.A. Reid, R.C.A. et Mary Hiester Reid, 1891. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, 1957. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Page 175 de l'album de coupures 1 (détail) : Reid jouant de la guitare à Bonnie Brae, sa maison d'Onteora, NY, 1892-1893. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, 1957. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Page 187 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Le studio de Reid dans l'Arcade, rue Yonge, Toronto, 1895-1899. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives E. P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, 1957. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Page 191 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Croquis au crayon de la cheminée de la maison Russell, Onteora, NY, 1893. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, 1957. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Page 200 de l'album de coupures 1 (détail) : Municipal Buildings, « Industrie » (William Cruikshank), « Intelligence » (George Reid), « Intégrité » (Wyly Grier), 1895. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, 1957. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Page 250 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Reid avec les décorations pour le Municipal Buildings de Toronto, v.1898. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, 1957. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Page 250 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Reid travaillant sur ses peintures murales « Hommage aux pionniers » pour le Municipal Buildings de Toronto, v.1898. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, 1957. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Page 254 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Murale de Reid dans la bibliothèque de sir Edmund Walker, Toronto, v.1902. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, 1957. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Page 274 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Esquisse pour les peintures murales des édifices du Parlement, v.1907. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, 1957. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

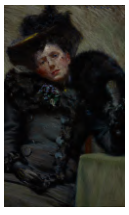
Page 283 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Vue d'installation de l'exposition RCA, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1906. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, 1957. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Page 475 du volume 1 de l'album de coupures (détail) : Vue partielle de la peinture murale « Through the Ages to Primitive Man » (« À travers les âges jusqu'à l'humanité primitive ») installée au Musée royal de l'Ontario, 1938. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid, 1957. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

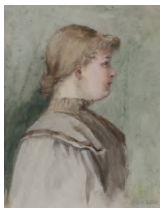
Piano and Piano Bench (*Piano et banc de piano*), 1900. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achetés en 1989 (30050.1-2). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

Plan d'étage pour Upland Cottage, 1906. Collection de la famille Giacomelli. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.

Portrait of Gustav Hahn (*Portrait de Gustav Hahn*), 1906. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Brian Foss, 2020 (2020/115). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.



Portrait of Henrietta Vickers (*Portrait d'Henrietta Vickers*), 1894. Collection d'art du gouvernement de l'Ontario, Toronto (605049). Avec l'aimable autorisation de la collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario.

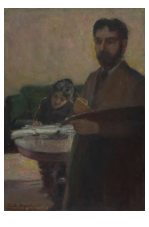


Portrait of Mary Evelyn Wrinch (*Portrait de Mary Evelyn Wrinch*), 1895. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Molly Peacock.

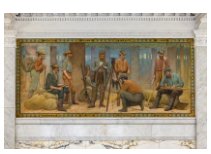
Portrait of Mary Hiester Reid (*Portrait de Mary Hiester Reid*), 1885. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Mary Wrinch Reid, Toronto, 1965 (14701). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

The Prospectors (*Les chercheurs d'or*), 1933. Collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario (622028). Avec l'aimable autorisation de la collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario.

The Prospectors (*Les chercheurs d'or*), v.1935. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achetée en 1994 (37466). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

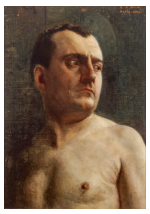


Sketch Portraits of GAR and MHR (*Esquisses de portraits de GAR et de MHR*), 1896. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid à la Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, 1957; transférées à la collection permanente, 1982 (82/159.14). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

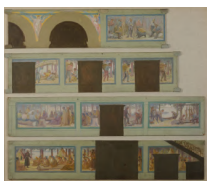


Staking a Pioneer Farm (*Jalonnement à la ferme des pionniers*), 1898-1899, installée dans le Municipal Buildings de Toronto. Mention de source : Toni Hafkenscheid.

Study of a Woman with arms on head done at Academy of Fine Arts, Philadelphia (*Étude d'une femme avec les bras sur la tête réalisée à la Philadelphia Academy of Fine Arts, Philadelphie*), 1884. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid à la Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, 1957; transférée à la collection permanente, 1988 (82/159.3). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.



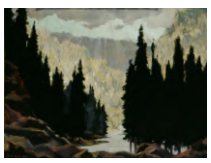
Study of Head and Torso (*Étude de la tête et du torse*), 1889. Collection du Museum London, don de Mme Mary Wrinch Reid, Toronto, Ontario, 1950. Avec l'aimable autorisation du Museum London. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



Study for Mural at Old Toronto City Hall (*Étude pour la peinture murale de l'ancien hôtel de ville de Toronto*), 1899. Collection du Museum London, don de Mme Mary Wrinch Reid, Toronto, Ontario, 1950. Avec l'aimable autorisation du Museum London.

The Story (*L'histoire*), 1890. Collection du Musée des beaux-arts de Winnipeg, don de la succession Hugh F. Osler (G-47-164). Avec l'aimable autorisation de WAG-Qaumajuq. Mention de source : Ernest Mayer.

The Sword of Damocles, Julian Academy (*L'épée de Damoclès, Académie Julian*), 1888-1889. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary Wrinch Reid à la Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, 1957; transférée à la collection permanente, 1988 (82/159.9). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.



The Valley of the Agawa (*La vallée de l'Agawa*), 1932. Collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario (619839). Avec l'aimable autorisation de la collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario.

The Visit of the Clockcleaner (*La visite du nettoyeur de pendules*), 1892. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Maison Heffel.

Toronto Bay (*Baie de Toronto*), 1886-1887. Collection Baldwin de Canadiana, Bibliothèque publique de Toronto, don de J. Ross Robertson (JRR4694). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique de Toronto.

Tranquility (*Tranquillité*), 1906. Collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario, Toronto (622033). Avec l'aimable autorisation de la collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario.

Untitled (portrait of J.E.H. MacDonald) (*Sans titre [portrait de J.E.H. MacDonald]*), 1936. Collection de l'Université de l'ÉADO, Toronto (P14). Avec l'aimable autorisation de l'Université de l'ÉADO. Mention de source : Heather Pigat.

Women Operators (*Opératrices de machine*), 1919. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (19710261-0551). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.

Wychwood Park Pond (*Étang, Wychwood Park*), 1918. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Maison Heffel.

Mentions de sources pour les photographies et les œuvres d'autres artistes

Agnew Clinic (*La clinique Agnew*), 1889, par Thomas Eakins. Collection Penn Art, Université de Pennsylvanie, Philadelphie (1889.0001). Avec l'autorisation de la collection Penn Art, Université de Pennsylvanie.

Atelier de modèles vivants de George Agnew Reid, 1886-1887. Photographie de J. Fraser Bryce. Avec l'aimable autorisation du C.W. Jefferys Estate Archive.

The Arts of Peace (*Les arts de la paix*), 1892, par Gari Melchers. Collection de la Hatcher Graduate Library, Université du Michigan, Ann Arbor. Avec l'aimable autorisation de la Ann Arbor District Library.

The Assumption (of the Virgin) (*L'Assomption [de la Vierge]*), 1899, par Ozias Leduc. Collection de l'église de la paroisse de Saint-Hilaire, Mont-Saint-Hilaire, Québec. Mention de source : Paul Litherland.

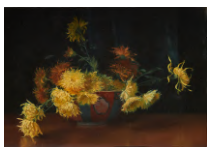
Bay of Reflections: Temagami (*Baie des reflets : réserve forestière de Temagami Forest Reserve*), s.d., par Mary Wrinch. Collection du University College, Université de Toronto (UC606). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art de l'Université de Toronto. Mention de source : Toni Hafkenscheid.

Beaver Swamp, *Algoma* (*Marécage à castors, Algoma*), 1920, par Lawren S. Harris. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Ruth Massey Tovell, Toronto, à la mémoire de Harold Murchison Tovell, 1953 (53/12). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Famille de Lawren S. Harris. Photo © AGO.

Bibliothèque du Onteora Club, Tannersville, New York, date inconnue. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Preservation Architecture New York.

Candace Wheeler, 1870. Photographie de Sarony & Company. Avec l'autorisation de Wikimedia Commons.

The Cast Hall of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts (*La salle des moulages de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts*), v.1890, par Charles Truscott. Collection des Archives de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphie (PC01100008). Avec l'aimable autorisation des Archives de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts.

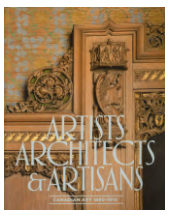


Chrysanthemums (*Chrysanthèmes*), 1891, par Mary Hiester Reid. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de l'Académie royale des arts du Canada, 1893 (28). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

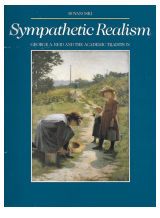
The Conservative Version, Mortgaging the (Canada) Homestead 1891 (*La version conservatrice, Une hypothèque sur la ferme [canadienne]* 1891), 1891, par Samuel Hunter et Abiston Lith. & Pub. Co. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (1983-33-1090). Avec l'aimable autorisation de Chislehurst Digitization Inc.

Copy after Velázquez's "Las Hilanderas" ("The Spinners") (*Copie d'après « Las Hilanderas » [« Les fileuses »] de Velázquez*), 1898, par Robert Harris. Collection de la Galerie d'art du Centre de la Confédération, Charlottetown, don du Robert Harris Trust, 1965 (CAGH-510). Avec l'aimable autorisation de la Galerie d'art du Centre de la Confédération.

Couverture du catalogue de la deuxième exposition de la Canadian Society of Applied Art, 1905, conçue par George Agnew Reid. Collection privée. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.

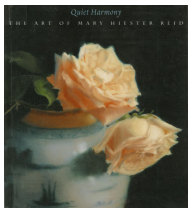


Couverture de la publication de l'exposition *Artistes, architectes et artisans : L'art canadien 1890-1918*, sous la direction de Charles C. Hill (Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2013).



Couverture de la publication de l'exposition *Sympathetic Realism: George A. Reid and the Academic Tradition* (Réalisme sympathique : George A. Reid et la tradition universitaire), par Christine Boyanoski (Toronto : Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1986).

Couverture de *George Reid: A Biography*, de Muriel Miller, édition révisée (Toronto : Summerhill Press, 1987).



Couverture de *Quiet Harmony: The Art of Mary Hiester Reid*, par Brian Foss et Janice Anderson (Toronto : Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2000).

Décoration peinte sur le piano Graham, 1879-1880, par sir Edward Burne-Jones et le Studio de sir Edward Burne-Jones. Collection privée, Angleterre. Mention de source : Museo Civico San Domenico Forlì.

The Dinner Horn (*Le cor du dîner*), 1870, par Winslow Homer, tiré de Harper's Weekly, 11 juin 1870. Collection du Smithsonian American Art Museum, Washington, DC, collection Ray Austrian, don de Beatrice L. Austrian, Caryl A. Austrian et James A. Austrian (1996.63.77). Avec l'aimable autorisation du Smithsonian American Art Museum.

Don't Be Afraid (*N'aie pas peur*), v.1878, par Charlotte Schreiber. Collection privée, Westmount, Québec. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Alan Klinkhoff.

Double page de *News from Nowhere: Or, An Epoch of Rest, Being Some Chapters from a Utopian Romance*, de William Morris (Londres : Kelmscott Press, William Morris Gallery, 1893). Transférée de la Walthamstow Central Library, 1950. Avec l'aimable autorisation de la William Morris Gallery.

The Effect of the "National Policy" 1891 (*L'effet de la « Politique nationale » 1891*), 1891, par un·e artiste inconnu·e, d'après George Agnew Reid. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (1983-33-1094). Avec l'aimable autorisation de Chislehurst Digitization Inc.

Église All Souls, 1894, agrandie et modifiée en 1910 et 1915-1916, Onteora, New York. Avec l'aimable autorisation de Scott O'Donnell Photography. Mention de source : Scott O'Donnell.

Evening on the Terrace (Morocco) (*Soirée sur la terrasse [Maroc]*), 1879, par Jean-Joseph Benjamin-Constant. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de lord Strathcona et de sa famille (Inv. 1927.243). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. Mention de source : MMFA, Christine Guest.

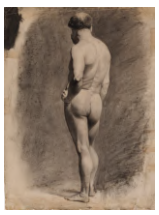
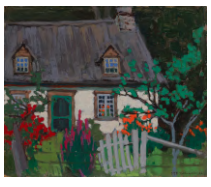


Figure Study (*Étude de silhouette*), avant 1880, par Susan Macdowell Eakins. Collection de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphie, achetée grâce aux fonds donnés par le Comité des femmes de la Pennsylvania Academy (1988.10.62). Avec l'aimable autorisation de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts.

A Fireside (*Un coin du feu*), 1912, par Mary Hiester Reid. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achetée en 1987 (87/147). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.



French Canadian Cottage (*Maison de campagne canadienne-française*), 1926, par Mary Wrinch. Collection privée, Toronto. Avec l'aimable autorisation de Cowley Abbott Canada's Art Auctioneers.

George Agnew Reid, RCA, OSA, 1907. Photographie de William James. Archives de la Ville de Toronto, Toronto. Avec l'aimable autorisation des Archives de la Ville de Toronto.

George Agnew Reid donnant un cours de dessin de costumes à l'Université de l'ÉADO, date inconnue. Photographie non attribuée. Collection des Archives de l'Université de l'ÉADO, Toronto. Avec l'aimable autorisation des Archives de l'Université de l'ÉADO/Ressources visuelles.

George Agnew Reid et Mary Hiester Reid, date inconnue. Photographie non attribuée. Fonds George Reid, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Photo © AGO.

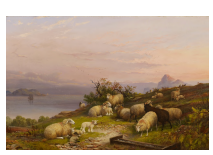
Greg Hill in His Cereal Box Canoe (*Greg Hill dans son canot en boîte de céréales*), Ottawa, Ontario, 2000, par Jeff Thomas. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Thomas.

Hôtel de ville de Paris, après le grand incendie de 1871 de la Commune, 1872. Photographie de Charles Marville. Collection de la Bibliothèque nationale de France, Paris. Avec l'autorisation de Wikimedia Commons.

Housse d'oreiller lys blanc, 1876-1877, par Candace Wheeler. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York, don de Candace Pullman Wheeler, 2002 (2002.355.1). Avec l'aimable autorisation du Metropolitan Museum of Art. Mention de source : Art Resource, NY.

Humble Menage (ou A Humble Home) (*Humble ménage [ou Une humble demeure]*), 1895-1897, par Elizabeth Nourse. Collection du Grand Rapids Art Museum, Michigan, don de Mme Cyrus E. Perkins (1911.1.4). Avec l'aimable autorisation du Grand Rapids Art Museum.

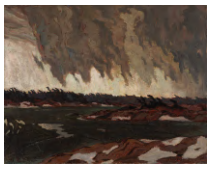
Juan de Pareja, 1650, par Diego Velázquez. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York City, achat, Fletcher and Rogers Funds, et legs de Mlle Adelaide Milton de Groot (1876-1967), par échange, complété par des dons d'ami·es du musée, 1971 (1971.86). Avec l'aimable autorisation du Metropolitan Museum of Art.



Landscape with Sheep (*Paysage avec moutons*), 1876, par William Nicoll Cresswell. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mlles Emily et Florence Cresswell, 1953 (52/24). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

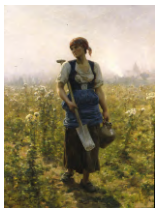
Maison de George Agnew Reid et Mary Hiester Reid sur Indian Road à Toronto, 1907. Collection des Archives de l'Ontario, Toronto (I0014436). Mention de source : M.O. Hammond.

Maquette pour *"The Triumph of the Drama"* (*« L'apothéose de l'art dramatique »*), 1901, par Frederick Challener et William J. Hynes. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achetée en 1985 (29195). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

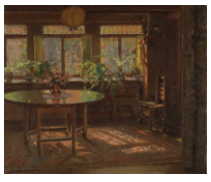


March Storm, Georgian Bay (*Tempête de mars, baie Georgienne*), 1920, par A.Y. Jackson. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, legs du Dr J.M. MacCallum, Toronto, 1944 (5051). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. © Succession de A.Y. Jackson / CARCC Ottawa 2025.

Membres de l'Ontario Society of Artists à l'ouverture du Musée des beaux-arts de l'Ontario, 4 avril 1918, *Toronto Star Weekly*, 20 avril 1918.



The Morning (*Le matin*), 1888, de Jules Breton. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Wiki Art.



Morning Sunshine (*Soleil du matin*), 1913, par Mary Hiester Reid. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achetée en 1913 (787). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

Mother Love (*L'amour maternel*), 1888, par Paul Peel. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achetée en 1905 (87). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1922. Photographie non attribuée. Archives de la Ville de Toronto, Toronto. Avec l'aimable autorisation des Archives de la Ville de Toronto.

Noon Hour at a Munitions Plant (*L'heure du midi dans une usine de munitions*), 1918-1919, par Frances Loring. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (19710261-0418). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.

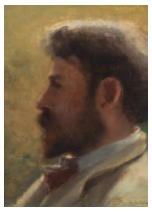
Ontario Farmhouse (*Maison de ferme ontarienne*), 1934, par Carl Schaefer. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Floyd S. Chalmers, Toronto, 1969 (15845). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

The Orchard, Chorleywood, Hertfordshire, Angleterre, 1899, conçu et construit par Charles Voysey, date inconnue. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Liberec Reichenberg.

Page 3 de l'album de coupures (détail) : Peinture de Wrinch au lac des Baies, v.1905-1910, par Mary Wrinch. Fonds Mary E. Wrinch, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary E. Wrinch. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © AGO.

Photographs of a Standing Male Nude Model ("Joseph Smith") (*Photographies d'un modèle masculin nu debout [«Joseph Smith»]*), v.1883, par Thomas Eakins. Collection du Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund (1997.131). Avec l'aimable autorisation du Cleveland Museum of Art.

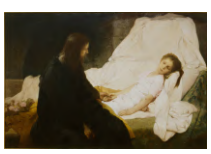
Portrait of Bessie in Her Wedding Gown (*Portrait de Bessie en robe de mariée*), 1885, par Robert Harris. Collection de la Galerie d'art du Centre de la Confédération, Charlottetown, don de Mary Beth Harris, 1985 (CAGH-256). Avec l'aimable autorisation de la Galerie d'art du Centre de la Confédération.



Portrait of George Agnew Reid (*Portrait de George Agnew Reid*), 1895, par Mary Hiester Reid. Collection privée. Mention de source : Toni Hafkenscheid.

Power (*Puissance*), de Gustav Hahn, installée à l'Assemblée législative de l'Ontario, Toronto. Avec l'aimable autorisation de l'Assemblée législative de l'Ontario.

Professionals at Rehearsal (*Les professionnels en répétition*), 1883, par Thomas Eakins. Collection du Philadelphia Museum of Art, Collection John D. McIlhenny, 1943 (1943-40-39). Avec l'aimable autorisation du Philadelphia Museum of Art.



The Raising of Jairus' Daughter (*La résurrection de la fille de Jaïre*), 1878, par Gabriel Max. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de lord Atholstan (Inv. 1920.117). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. Mention de source : MMFA, Denis Farley.

Red House (Maison rouge), 1859-1860, conçue par Philip Webb et William Morris, Bexleyheath, Angleterre, 2014. Avec l'autorisation de Wikimedia Commons. Mention de source : Ethan Doyle White.

Saint Geneviève as a Child in Prayer (*Sainte Geneviève enfant en prière*), v.1876, par Pierre Puvis de Chavannes. Collection du Musée Van Gogh, Amsterdam, achetée avec le soutien de l'Association Rembrandt, de la Fondation Van Gogh et du ministère de la Santé, du Bien-être et de la Culture (s0438M1993). Avec l'aimable autorisation du Musée Van Gogh.

Le salon de Standen House dans le West Sussex, en Angleterre, avec des meubles Arts and Crafts de Morris & Co. Avec l'aimable autorisation de National Trust Images. National Trust Images / James Dobson.

Le studio de George Agnew Reid dans sa maison d'Indian Road, à Toronto, publiée dans *Canadian Home*, avril 1905. Mention de source : Galbraith.

Scouting for Indians: Samuel de Champlain Monument, Ottawa (série *Scouting for Indians : Monument Samuel de Champlain, Ottawa*), 1992, par Jeff Thomas. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Thomas.

A September Gale, Georgian Bay (*Une bourrasque en septembre, baie Georgienne*), 1921, par Arthur Lismer. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achetée en 1926 (3360). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

"Sketches by the Pupils of the Ontario School of Art" (« Esquisses par les élèves de l'Université de l'ÉADO »), par un·e artiste inconnu·e, dans le *Canadian Illustrated News* 21, nº 20 (15 mai 1880), page 309. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. Avec l'aimable autorisation de Chislehurst Digitization Inc.

Ontario Society of Artists, 1908. Photographie non attribuée.

Study of a Girl's Head (*Étude de la tête d'une fille*), 1868-1869, par Thomas Eakins. Collection du Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Washington, DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, don de Joseph H. Hirshhorn, 1966 (66.1501). Avec l'aimable autorisation de Smartify.

Tribute to Tom Thomson (*Hommage à Tom Thomson*), v.1923-1925, par Frank Johnston. Collection privée, Westmount, Québec. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Alan Klinkhoff.

Untitled (Bonnie Brae, Onteora Club, Tannersville, N.Y.) (*Sans titre [Bonnie Brae, Onteora Club, Tannersville, N.Y.]*), 1893, par Charles William Jefferys. Collection de l'Université de l'ÉADO, Toronto (GH12). Avec l'aimable autorisation de l'Université de l'ÉADO.

Upland Cottage, 1906-1908. Avec l'aimable autorisation de Chung Po Bau. Mention de source : Chung Po Bau.

Vue d'une peinture murale de George Agnew Reid sur le mur nord du Grand Hall de l'Arts & Letters Club de Toronto, v.1922. Avec l'aimable autorisation de l'Arts & Letters Club of Toronto. Mention de source : Arthur S. Goss.

Vue de l'Exposition universelle de 1893 à Chicago. Photographie de C. D. Arnold et H. D. Higinbotham. Avec l'autorisation de Wikimedia Commons.

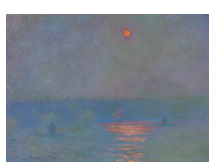
Vue intérieure de l'Arcade de la rue Yonge (rue Yonge, côté est, en face de la rue Temperance), Toronto, 1885. Photographie non attribuée. Collection Baldwin de Canadiana, Bibliothèque publique de Toronto (IMAGES-R-1493). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique de Toronto.

Vue intérieure de l'église All Souls, Onteora, New York, 2010. Mention de source : Louis Dallara. Sous licence CC BY-SA 3.0.

Vue intérieure de l'église anglicane St. Thomas à Toronto, conçue par Eden Smith, 2024. Avec l'aimable autorisation de Gregory Worth. Mention de source : Gregory Worth.

Vue partielle de la peinture murale réalisée par George Agnew Reid en 1925-1926 dans la salle de lecture générale de la succursale Dufferin/St. Clair de la Bibliothèque publique de Toronto, date inconnue. Photographie non attribuée. Collection Baldwin de Canadiana, Archives de la Bibliothèque publique de Toronto (IMAGES-R-6657). Avec l'aimable autorisation des Archives de la Bibliothèque publique de Toronto.

Vue partielle de la peinture murale réalisée par George Agnew Reid en 1925-1926 dans la salle de lecture générale de la succursale Dufferin/St. Clair de la Bibliothèque publique de Toronto, date inconnue. Photographie non attribuée. Collection Baldwin de Canadiana, Archives de la Bibliothèque publique de Toronto (IMAGES-R-6659). Avec l'aimable autorisation des Archives de la Bibliothèque publique de Toronto.



Waterloo Bridge: Effect of Sunlight in the Fog (*Pont de Waterloo : Effet du soleil dans le brouillard*), 1903, par Claude Monet. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achetée en 1914 (817). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.

William Morris, 1884. Photographie de Frederick Hollyer. Collection du Victoria & Albert Museum, Londres, donnée par Eleanor M. Hollyer (7715-1938). Avec l'aimable autorisation du Victoria & Albert Museum.

Winter, sketch for the Paris City Hall (*L'Hiver, esquisse pour l'Hôtel de Ville de Paris*), 1889-1892, par Pierre Puvis de Chavannes. Collection du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (PPP4219). Avec l'aimable autorisation du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Women Making Shells (*Femmes fabriquant des obus*), 1919, par Henrietta Mabel May. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (19710261-0389). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.

The Young Gleaner (*La jeune glaneuse*), 1888, par Paul Peel. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Loch.

ÉQUIPE

Édition
Sara Angel

Direction de la programmation
Emma Doubt

Rédaction en chef
Tara Ng

Édition (responsable de publication)
Victoria Nolte

Direction de la rédaction en français et traduction
Annie Champagne

Graphisme
Audrey Peters

Édition (révision de fond)
Sarah Brohman

Révision linguistique
Janice Weaver

Correction des épreuves
Jack Stanley

Révision linguistique (français)
Aude Laurent de Chantal et Marie-Christine Payette

Correction des épreuves (français)
Marie-Christine Payette

Recherche iconographique
Jessa Laframboise

Maquette du site
Studio Blackwell

COPYRIGHT
© 2025 Institut de l'art canadien. Tous droits réservés.

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Titre : George Agnew Reid : sa vie et son œuvre / par Brian Foss ; traduction, Annie Champagne.
Autres titres : George Agnew Reid. Français
Noms : Foss, Brian, 1955- auteur. | Conteneur de (œuvre) : Reid, G. A. (George Agnew), 1860-1947. Peintures. Extraits. | Institut de l'art canadien, éditeur.
Description : Traduction de : George Agnew Reid : life & work. | Comprend des références bibliographiques.
Identifiants : Canadiana 20250163136 | ISBN 9781487103651 (HTML) | ISBN 9781487103675 (PDF)
Vedettes-matière : RVM : Reid, G. A. (George Agnew), 1860-1947. | RVM: Reid, G. A. (George Agnew),
1860-1947—Critique et interprétation. | RVM: Peintres—Canada—Biographies. | RVMGF : Biographies.
Classification : LCC ND249.R4 F6714 2025 | CDD 759.11—dc23